Gabriel García Márquez

NUEVAS LECTURAS

Juan Moreno Blanco (Ed.)

Editorial
•UNIMAGDALENA•

Ediciones Unisalle

Doce Calles
EDICIONES

Gabriel García Márquez

NUEVAS LECTURAS

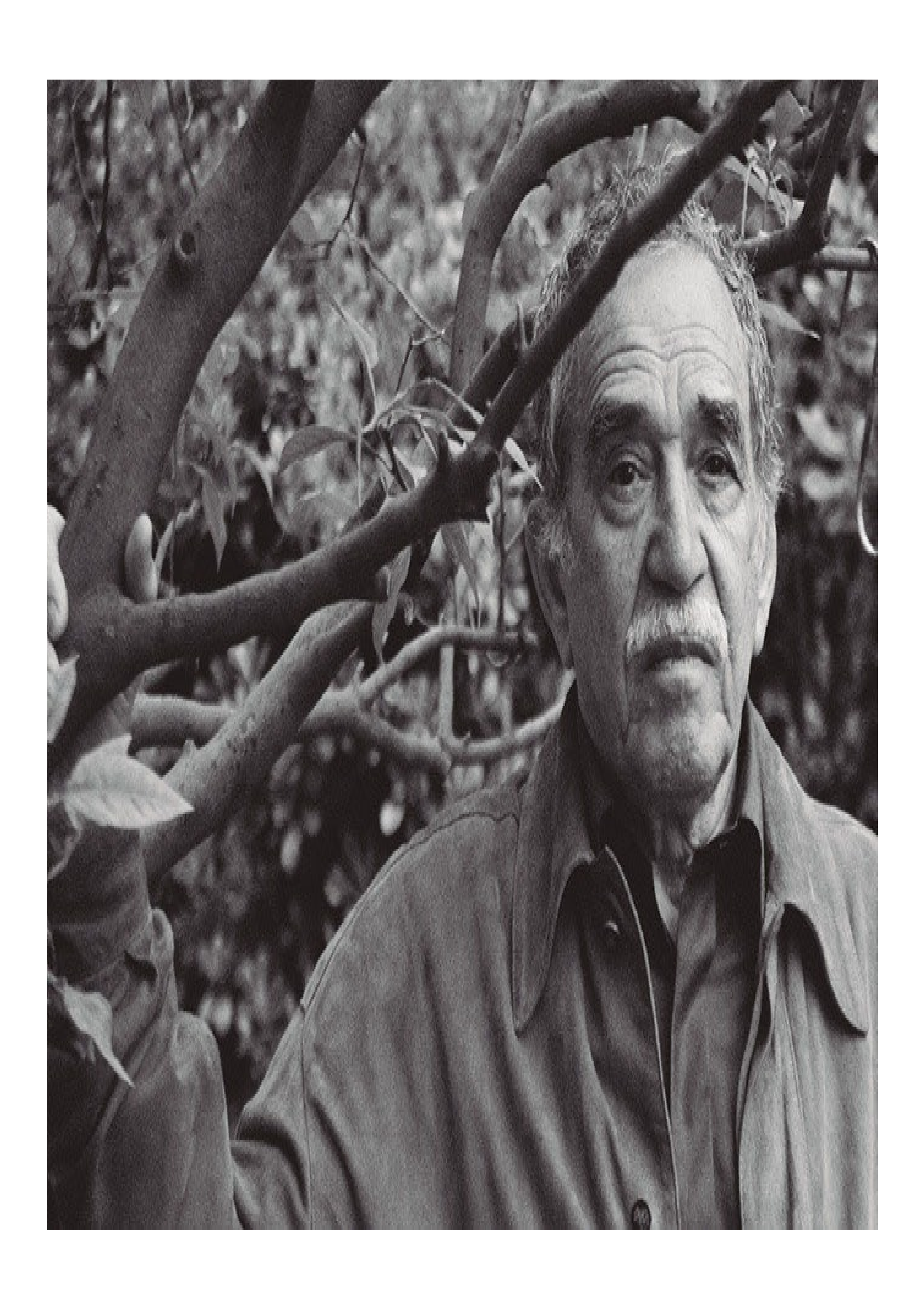
Juan Moreno Blanco (Ed.)

Editorial UNIMAGDALENA
Ediciones Unisalle
Doce Calles Ediciones

Gabriel García Márquez

NUEVAS LECTURAS

Juan Moreno
Blanco (Ed.)



Catalogación en la publicación – Biblioteca Nacional de Colombia

Gabriel García Márquez : nuevas lecturas / Juan Moreno Blanco, ed. -- 1a ed. -- Santa Marta : Universidad del Magdalena ; Bogotá : Universidad de la Salle ; Madrid, Esp. : Ediciones Doce Calles, 2020.

(Humanidades y artes. Literatura y estudios literarios)

Incluye datos de los autores. -- Contiene referencias bibliográficas al final de cada artículo.

ISBN 978-958-746-309-5 -- 978-958-746-310-1 (pdf) -- 978-958-746-311-8 (epub)

1. García Márquez, Gabriel, 1927-2014 - Crítica e interpretación 2. Novela colombiana - Historia y crítica - Siglo XX I. Moreno Blanco, Juan, ed. II. Serie.

CDD: Co863.44 ed. 23

CO-BoBN- a1061359

Primera edición, septiembre de 2020

Editorial Unimagdalena

Carrera 32 No. 22 - 08

(57 - 5) 4381000 Ext. 1888

Santa Marta D.T.C.H. - Colombia

editorial@unimagdalena.edu.co

https://editorial.unimagdalena.edu.co/

Ediciones Unisalle

Cra. 5 No. 59A-44

(57 - 1) 348 8000, Ext. 1224

Bogotá, D.C. - Colombia

edicionesunisalle@lasalle.edu.co

https://ediciones.lasalle.edu.co/

Calle de la Ribera, 36, 28300

Aranjuez (Madrid - España)

(+34) 918 922 234

edicion@docecalles.com

https://docecalles.com/

Colección Humanidades y artes, serie: Literatura y estudios literarios

Diagramación: Doce Calles

Fotografía de portada: Indira Restrepo

Corrección de estilo: Steven Alejandro

Santa Marta, Colombia, 2020

ISBN: 978-958-746-309-5 (impreso)

ISBN: 978-958-746-310-1 (pdf)

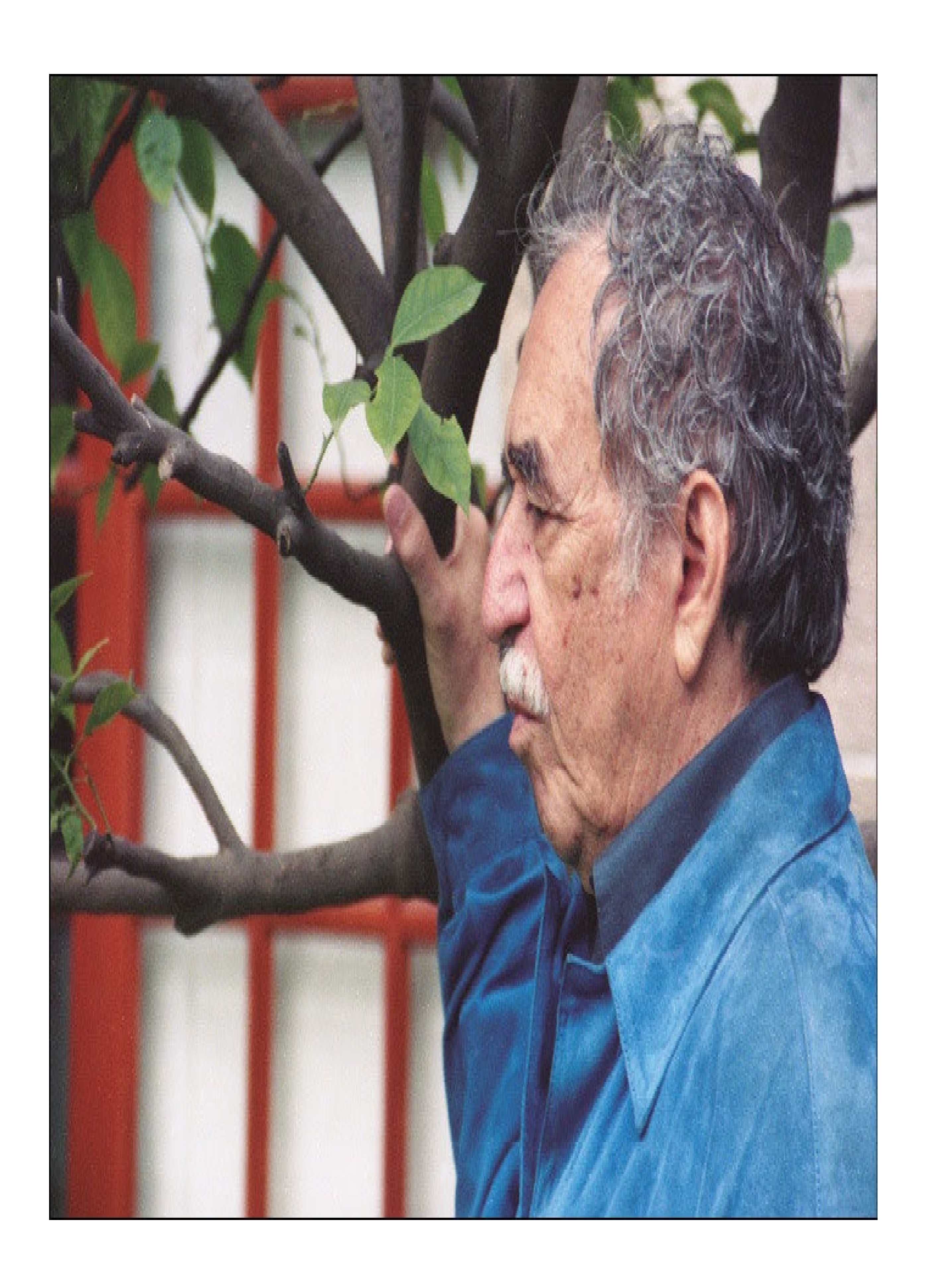
ISBN: 978-958-746-311-8 (epub)

DOI: 10.21676/9789587463095

Hecho en Colombia - Made in Colombia

Índice

A la memoria de Carlos Rincón, Maestro



Prólogo

El presente libro misceláneo, compuesto por ensayos inéditos y publicados en la última década, propone al lector claves contemporáneas de lectura de la obra garciamarquiana. Estas claves se alejan de la valoración exótica o exotista del escritor colombiano tan frecuente en el siglo xx y se relacionan más con la diversidad de contextos culturales, históricos, crítico-literarios, políticos o escriturales, cuyo fragor acompañó o motivó esta escritura.

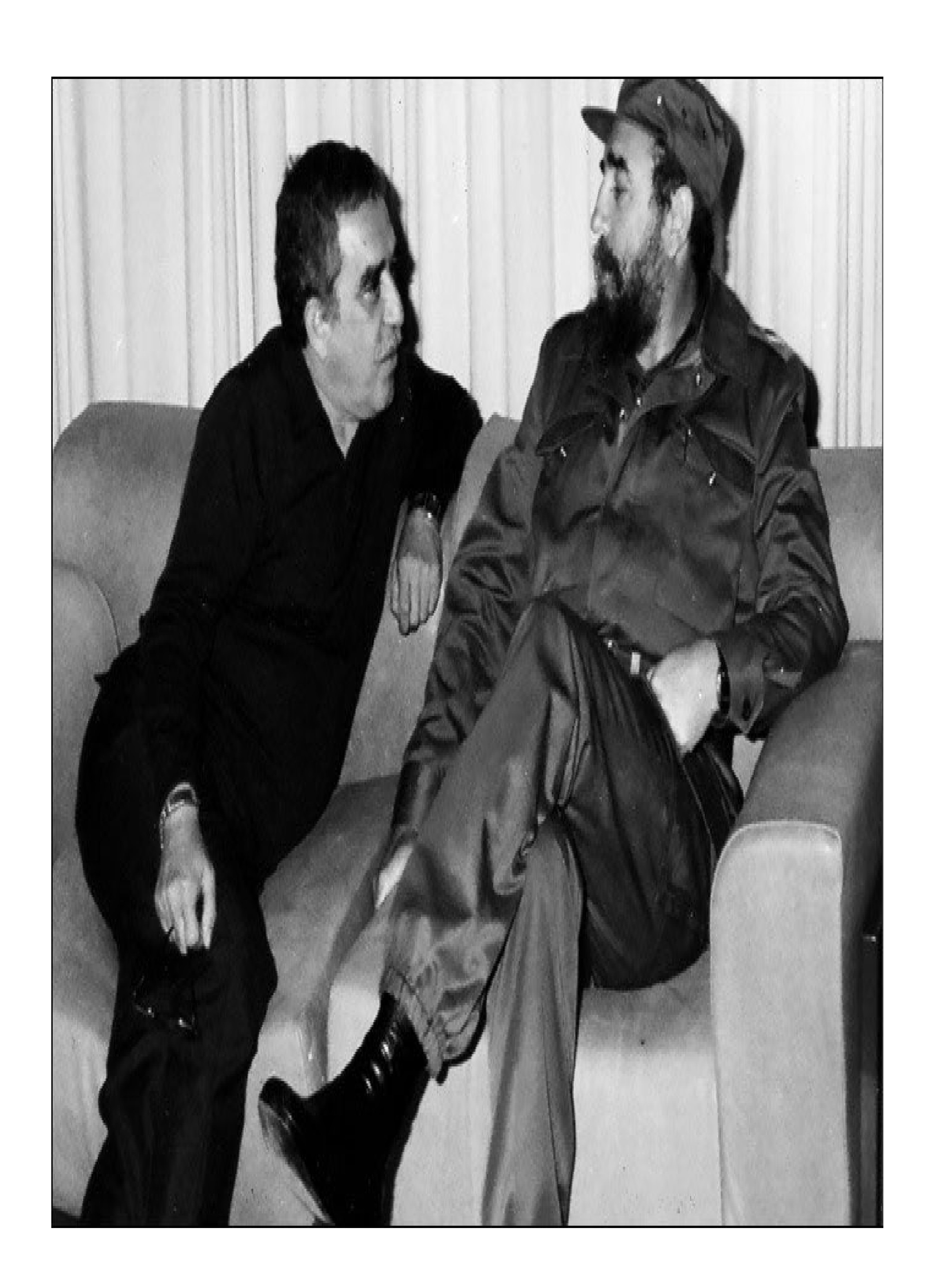
Si aceptamos el principio de que cada época tiene su propia recepción de una obra, los ensayos aquí reunidos pueden dar indicio de las miradas, las perspectivas conceptuales, las coyunturas y las problemáticas suscitadas en esta segunda década del siglo xxi por un autor que sigue siendo tan central en el horizonte de la literatura latinoamericana y mundial.

Ariel Castillo, Diógenes Fajardo Valenzuela y Piedad Bonnett hacen su lectura desde los contextos latinoamericano y colombiano que sitúan, y resignifican, la creación del Nobel colombiano en entramados muy precisos; los estudios de Carlos-Germán van der Linde y Moisés Limia sobre los géneros crónica y reportaje, nos recuerdan la gran importancia de la dimensión periodística de la escritura de García Márquez; sobre Cien años de soledad Elizabeth Montes Garcés, Adelaida López-Mejía, Hernando Estévez Cuervo y Álvaro Santana Acuña adoptan ópticas valorativas desde la perspectiva crítica de lo poscolonial, la mirada de género, la lectura filosófica y, gracias a una profunda investigación documental, su recepción crítica e impacto singular en el mercado del libro; los enfoques de Marco Katz Montiel y Kristine Vanden Berghe de El amor en los tiempos del cólera y Crónica de una muerte anunciada, respectivamente, revelan niveles de sentido y motivos estéticos y socioculturales que solo agudas claves de lectura podían lograr surgir en esta poética narrativa; María Isabel Martínez se concentra en los temas del viaje y la percepción latinoamericana de Europa que nos permiten ver la singularidad de Doce cuentos peregrinos dentro de la narrativa breve de nuestro autor; Álvaro Bautista Cabrera y Hernán Toro desde la perspectiva comparatista abordan dos de las influencias literarias presentes en la narrativa garciamarquiana; Carmiña Navia Velasco Velasco elucida, y relativiza, la importancia del ámbito religioso en los personajes y las tramas de García Márquez; por último, en una mirada que compara la infancia criolla en

Cien años de soledad y en Del amor y otros demonios, propongo valorar a estos personajes por su lejanía y cercanía con las pertenencias culturales del autor magdalenense.

Estas lecturas vuelven a mostrarnos que la inagotable figura central de la cultura colombiana, a pesar de su desaparición física, seguirá dándonos con el paso de las décadas nuevos matices, pliegues y profundidades del sentido de su obra a través de la cual comprendemos mejor nuestra historia y nuestro presente.

Juan Moreno Blanco



Fidel Castro y Gabriel García Márquez o la política y las letras en Hispanoamérica

Ariel Castillo Mier

Ahora van a ver quién soy yo, se dijo, con su nuevo vozarrón de hombre, muchos años después de que viera por primera vez el trasatlántico inmenso…

Gabriel García Márquez.

«El último viaje del buque fantasma»

… contra un hombre invencible no

había más armas que la amistad

Gabriel García Márquez

El otoño del patriarca

–No me gustan los que pierden el poder

Gabriel García Márquez

citado en Franqui (2006, p. 370)

Polémicos los dos, pero casi siempre triunfadores, tras una ardua vida en la que se ganaron la gloria a puro pulso; capaces ambos de generar amores y odios extremos, pero también merecedores del reconocimiento universal, Fidel Castro

Ruz y Gabriel García Márquez fueron, sin duda, cada uno en su campo respectivo, la política y las letras, los hispanoamericanos más importantes y populares en el siglo xx .

Blanco y alto, imponente y apuesto, hijo de latifundista, nacido en el año de uno de los ciclones más devastadores de la historia de Cuba, Fidel Alejandro Castro, tras más de un lustro de lucha contra la trágica tiranía batistiana y su horror de torturas, desapariciones y asesinatos de miles de jóvenes, entró en La Habana el 8 de enero de 1959, de manera apoteósica, liderando una banda de (doce) barbudos vestidos de verde oliva y con puros encendidos, que bajaban, en jeeps, de las montañas de la Sierra Maestra, hasta entonces clandestinos. De la guerra de las balas se pasaba a la ofensiva de las imágenes mediáticas, bajo el acoso de fotógrafos, reflectores, reporteros, cámaras de cine y televisión.

Dictador mulato de estirpe campesina, que había pasado de machetero de la United Fruit Company a sargento, a taquígrafo, a millonario mundial, a presidente, caído en desgracia con los Estados Unidos, que le cerraron el suministro de armas, debiendo entonces apelar apurado a los fusiles arcaicos que le mandó su colega dominicano Leonidas Trujillo, el «negro» Fulgencio Batista y Zaldívar –a quien, por su origen, la clase alta de La Habana no lo dejaba entrar al Country Club–, desmoralizado, se negó a combatir y, para sorpresa de la burguesía cubana, los políticos, la Iglesia, el ejército y la misma embajada norteamericana huyó a Santo Domingo, sin olvidarse, por supuesto, de los numerosos baúles repletos del dinero saqueado al tesoro público con el cual había amasado una fabulosa fortuna.

A partir de entonces, la figura joven, deportiva y dinámica de Castro, con aires de héroe griego, impuso, apoyándose en el poder de los medios masivos, su porte soberbio de barbas vehementes, habano humeante, botas castrenses, pistolones mellizos y uniforme de campaña, como ícono del revolucionario, y se convirtió no solo en un hito con ribetes homéricos en la historia de América Latina, sino que también alcanzó una trascendencia continental y planetaria, en plena Guerra Fría, y mucho después.

Asimismo, la pequeña nación antillana, «ochenta y cuatro veces más pequeña que su enemigo principal» (García Márquez, 1988, p. 27), los potentes y grandes Estados Unidos, se volvió noticia mundial y atrajo la atención hacia un continente ampliamente desconocido, aunque minuciosa y persistentemente explotado. La Revolución generó una transformación profunda en la vida de

Cuba –el hundimiento de viejos privilegios y jerarquías, la resurrección de los ideales de justicia, democracia, educación e igualdad– y la esperanza en el inicio, por fin, de la era de dignidad, independencia y libertad, frustradas desde la independencia de España. El país pasó pronto de pintoresco «burdel de negros», paraíso de la rumba y patio trasero de los potentados gringos, a protagonista de la política mundial gracias a su fresca propuesta de revolución. Como reacción contra el bloqueo económico de los Estados Unidos, Cuba se erigió, desde 1962, en promotora del asalto armado al poder, en diversas partes de América Latina, a través de los focos guerrilleros que se gestaban en los recintos universitarios.

Por otra parte, a partir de 1960, la Revolución cubana lideró, desde la Casa de las Américas, un proyecto cultural orientado a fortalecer la conciencia de la identidad latinoamericana, frente a la penetración extranjera, mediante la organización de congresos, festivales y concursos, la reedición comentada de sus autores clásicos en la Colección Literatura Latinoamericana y las recopilaciones, en la serie Valoración Múltiple, de estudios críticos sobre la obra de Rulfo, Onetti, Guillén, Carpentier, García Márquez y Lezama Lima. Esta propuesta contribuyó eficazmente al descubrimiento de otra revolución que venía madurándose, desde finales de los años cuarenta, en diversas capitales de América Latina: el boom de la novela latinoamericana, cuyo momento culminante lo constituyó la publicación en 1967 de Cien años de soledad, obra que logró el suceso casi milagroso de situar en el centro de la literatura mundial a una tradición literaria periférica, vista hasta entonces como la expresión incipiente y primitiva de países tropicales en los que muchas realidades carecían de nombre.

Esta novela, que encumbra a Gabriel García Márquez como el máximo representante del boom, a través de un relato mitológico fundacional en el que se integran lo extraordinario y lo cotidiano, la belleza de la poesía y la violencia de la historia, al romper con la rigidez cronológica, la visión maniquea y otros prejuicios del realismo social, consolida una nueva interpretación literaria de América Latina. Apoteosis de la imaginación, espejo en el cual el continente americano ve reflejada su verdadera cara, Cien años de soledad al adoptar la perspectiva de la cultura popular y los usos de la oralidad, integrándola a los grandes mitos occidentales grecolatinos y bíblicos, las crónicas de Indias, Las mil y una noches y las lecciones de Rabelais, Faulkner, Hemingway, Borges, Carpentier y Rulfo, entre otros modelos, posee la virtud de llegar tanto a un público masivo como a la élite de los entendidos.

Clave en la consolidación del boom de la novela latinoamericana, la Revolución cubana lo fue también de su fractura y su disolución final: primero, a raíz del caso del poeta Heberto Padilla, apresado en 1971 y forzado a redactar una denigrante autocrítica que trajo a la memoria mundial los dolorosos episodios del estalinismo con los disidentes; y, luego, por el respaldo público de Castro a la invasión de Checoslovaquia.

Las vidas paralelas de Castro y García Márquez pueden servirnos para explorar un tema inagotable que se reitera, con algunas variantes, en la historia de la América Latina, desde las vísperas de la independencia: el de las relaciones entre la lucidez de las letras y el pragmatismo de la acción política[1].

En sus inicios, sin partido comunista, con alegría y ritmo de rumba y son cubano, habanos y maracas, bongós y tiradas de caracoles, nacionalismo independentista y materialismo esotérico, la Revolución Cubana proyectó una ilusión de pluralidad y autonomía política para la América Latina, que pronto se desvaneció. En contraste, la narrativa del boom, con García Márquez como su representante emblemático, logró la afirmación plena de ese proyecto de búsqueda de una expresión americana planteada por los románticos, pero iniciada, en realidad, por los modernistas.

Itinerario de una amistad

En su libro Redentores: ideas y poder en América Latina, el ensayista mexicano Enrique Krauze (2011) afirma: «No hay en la historia de Hispanoamérica un vínculo entre las letras y el poder remotamente comparable en duración, fidelidad, servicios mutuos y convivencia personal al de Fidel y Gabo» (p. 363). No obstante, pese a la contundencia de esa afirmación es preciso aclarar que la relación entre estos dos colosos de la historia latinoamericana no se dio de manera fácil: fue la culminación de un largo proceso que se remonta a 1948 y solo comienza a consolidarse hacia 1975, poco después de la publicación de El otoño del patriarca.

El 9 de abril de 1948, en Bogotá, cuando Castro organizaba el Congreso de Estudiantes Latinoamericanos como alternativa frente a la Conferencia

Panamericana y García Márquez comenzaba a ganarse el reconocimiento nacional con la publicación, en la prensa capitalina, de sus primeros cuentos, los dos jóvenes coincidieron, sin encontrarse, en el caos de incendios, saqueos, sangre y muerte en el cual quedó sumida la ciudad a raíz del asesinato a balazos del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. Las lecciones de esa experiencia trágica fueron diversas para cada uno: mientras que Castro aprende la necesidad de la organización colectiva para conducir la energía de cambio de un país inconforme, García Márquez se ve obligado a regresar a su tierra natal, en una suerte de viaje a la semilla que lo reencuentra con sus orígenes caribeños y le permite descubrir el material y la perspectiva genuinos para la edificación de su obra que, mediante un giro radical, pasará de los cuentos fantásticos de corte kafkiano a la certera invención del mundo mítico de Macondo.

Aproximación y rechazo iniciales: choques con comunistas y exiliados

Gabo tenía noticias concretas de Castro y la Revolución desde 1956, en sus años de hambre parisinos, cuando los latinoamericanos en el exilio vivían pendientes de la caída de los dictadores que gobernaban sus países: Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), en Colombia; José Manuel Odría (1948-1956), en Perú; la familia Somoza (1934-1979), en Nicaragua; Rafael Leónidas Trujillo (1920-1961), en República Dominicana; Fulgencio Batista (1952-1959), en Cuba, y Marcos Pérez Jiménez (1953-1958), en Venezuela. Por esa época, el poeta de vuelo popular Nicolás Guillén le habló de un abogado, joven y loco, en quien los cubanos tenían fincadas sus esperanzas de libertad y, desde entonces, García Márquez comenzó a seguirle la pista al líder revolucionario.

En enero de 1958, al redactar un balance de lo ocurrido el año anterior, al que denominó «El año más famoso del mundo», García Márquez le dedicó un apartado a la inminente partida de Batista del poder, en el que se refirió también al joven abogado cubano que «conoce la estrategia mejor que los códigos» (García Márquez, 2015a, p. 543). Y el 18 de abril, García Márquez, a partir de una entrevista a Emma Castro, hermana del comandante cubano, publicó en la revista venezolana Momento el reportaje «Mi hermano Fidel», en el que destacaba sus habilidades como cocinero de espaguetis, sus dotes de deportista, su familiaridad con las armas de fuego, su afición por la cacería, su puntería de

buen tirador, su disposición a la escucha y el paso paulatino del «bigotillo lineal y un poco afectado de los enamorados antillanos» a su «barba mesiánica» (p. 594).

El 31 de diciembre de 1958, al subir las escaleras hacia su apartamento en Caracas, García Márquez y Mercedes escucharon, antes de la hora del fin de año, un alboroto de bocinas de automóviles, campanas de iglesia y sirenas de fábrica y taller y, al recordar que no disponían de un radio para informarse, incrédulos ante la posibilidad de un nuevo golpe militar en Venezuela, debieron devolverse y bajar para averiguar qué ocurría. Se enteraron entonces, por la portera portuguesa del edificio, que en Cuba había caído Batista. Al día siguiente, cuando se produjo la entrada triunfal de Castro y su cortejo en La Habana, Gabo y su compadre y jefe Plinio Apuleyo Mendoza celebraron esa esperanzadora victoria con cervezas vestidas de novia.

El 18 de enero del 59, le avisaron a García Márquez del vuelo nocturno de un avión cubano que llevaría a La Habana a los periodistas interesados en asistir como observadores internacionales de los juicios públicos contra los partidarios de la dictadura de Batista, implicados en crímenes de guerra, la denominada «Operación Verdad», una estrategia de Fidel Castro para desmentir las alarmas de la prensa norteamericana acerca del baño de sangre que estaba ocurriendo en Cuba y contrarrestar la imagen negativa de la revolución, a raíz de los casi seiscientos fusilamientos de los esbirros batistianos, casi siempre sin juicio previo, en ese célebre –y celebrado– enero. García Márquez aceptó sin dudar y viajó el 19, por la mañana, incluso sin documentos –se identificó con un recibo de lavandería caraqueña donde figuraba su nombre–, en un avión con sobrepeso que debido a una tormenta tropical debió aterrizar de emergencia en Camagüey. Allí García Márquez, de pie, pudo ver de cerca, por primera vez, y a solo tres personas de distancia, al comandante Castro, quien acababa de descender de un helicóptero para explicar la operación. Esa noche, García Márquez se llevó el susto de su vida al sentirse encañonado por la espalda, pues lo habían confundido con un infiltrado, pero pronto se aclararon las cosas. Al periodista lo impresionó la preocupación puntual del comandante por detalles de la vida cotidiana como la falta de pollo para la alimentación de los visitantes en el aeropuerto. Al día siguiente asistió, junto a Plinio Mendoza, al juicio de Jesús Sosa Blanco, en la Ciudad Deportiva. Ese viaje, de solo cuatro días, selló su adhesión a la revolución.

De vuelta a Venezuela, tanto Plinio como García Márquez, contagiados de la

euforia revolucionaria cubana, comenzaron a pensar en vincularse de manera activa a ese proyecto histórico. La ocasión propicia se presentó cuando el Che Guevara encargó al periodista argentino José Ricardo Masetti de la dirección de Prensa Latina, una agencia de noticias creada para neutralizar la desinformación de las agencias norteamericanas e internacionales sobre los sucesos de la revolución.

García Márquez trabaja para Prensa Latina, en Bogotá, en 1959 y, en 1960, durante tres meses, en La Habana. A comienzos de 1961, Masetti le encomendó la apertura de la agencia en Canadá y, con ese fin, viaja a Nueva York, a la espera de la visa que no recibe nunca y debe entonces encargarse de la oficina en esa ciudad. El 3 de enero, los Estados Unidos rompen relaciones con Cuba y, el 20 del mismo mes, John F. Kennedy asume como presidente de los Estados Unidos. El 11 de abril, Massetti renuncia a Prensa Latina, debido a las presiones de una facción de comunistas sectarios que querían apoderarse de la agencia, y el 16 del mismo mes, Castro proclama el carácter socialista de la revolución. García Márquez, en solidaridad con su jefe, piensa dimitir también de la agencia, pero la invasión de mercenarios cubanos a Bahía Cochinos, el 18, lo obliga a aplazar su decisión. En carta del 26 de abril, le revela a su amigo y compadre Álvaro Cepeda, «aprovechando la pausa que ha venido después del aparatoso fiasco de la invasión»:

Ya puedes imaginarte el trabajo y las carreras que tuvimos en esas 72 horas, que además fueron la culminación de otra semana bastante atareada, cuando «ya la cosa se veía venir».

Por último: me voy de prensa latina. Debía ser el último de este mes, pero no será posible. Tal vez me vaya a México, pues a Colombia desde luego, no. (Archivo de Harry Ransom Center)

Ante la promulgación de las primeras leyes revolucionarias y el inicio de las expropiaciones, los refugiados cubanos anticastristas intensificaron de tal manera la agresividad de sus hostilidades contra la sede de Prensa Latina, que los trabajadores, constantemente amenazados por teléfono, se vieron obligados a tomar medidas de seguridad y proveerse de improvisadas armas caseras –García

Márquez, previendo un posible ataque, portaba un tubo de hierro–. En la oficina se respira, además, la zozobra generada por el sectarismo estalinista que se tomaba a Prensa Latina y creaba un delirante ambiente de suspicacias, intrigas, mensajes en clave y palabras de doble sentido.

El cubano Guillermo Cabrera Infante (1993) afirma que García Márquez se fue por temor al inminente triunfo norteamericano en la invasión a Playa Girón:

El escritor de La hojarasca, que ahora tiene generales de quien escribir, abandonó Nueva York en abril de 1961 con más prisa que dejó Bogotá la última vez, y de paso, desertó de las oficinas de la agencia Prensa Latina, que dirigía. Lo hizo al revés que su admirado Hemingway: sin gracia y sin presión, nada más conocer que ocurría el desembarco contrarrevolucionario en Bahía Cochinos, en Cuba, al que dio por triunfador enseguida. ¿Es necesario recordar que La Habana está a miles de kilómetros de Nueva York? Su corazón tendría sus razones, pero los que conocemos su biografía verdadera sabemos que esta noticia (revelación para muchos) es facta non verba (p. 300)[2].

Sin embargo, otra carta a su amigo Álvaro Cepeda, el 23 de mayo de 1961, revela que para esa fecha García Márquez aún permanecía en Nueva York:

Ahora, después de una jodida crisis que se prolongó por un mes y que finalmente culminó esta semana, los jóvenes decentes de Prensa Latina nos fuimos al carajo, con unas renuncias muy retóricas.

A pesar de que las vainas se veían venir en grande, yo no creí que los acontecimientos se presentaran tan atropelladores, y que me quedaban algunos meses en Nueva York. Sin embargo, mi última esperanza de quedarme aquí se desvaneció definitivamente esta noche, y el primero de junio me voy a México, por camino carreteable, con el propósito de atravesar el profundo y revuelto sur.

No sé, exactamente, qué voy a hacer, pero estoy tratando de rescatar en Colombia algunos dólares, que espero me sirvan para vivir un tiempo en México, mientras consigo trabajo. Quién sabe de qué carajo porque lo que es de

periodismo ya me corté la coleta. Será de intelectual.

[…] Algún día le contaré personalmente, ojalá donde las muchachitas que joden por hambre, cómo fue el despiporre de los llamados «moderadores» de Prensa Latina. Por ahora, confórmese con un abrazo, y dele otro a los jóvenes de la cueva, hasta cuando les dé mis nuevas diagonales. (Archivo de Harry Ransom Center)

Aunque el 5 de junio García Márquez tiene decidido irse a México, permanece todavía en Nueva York a la espera de la liquidación de sus cesantías. Pero los burócratas cubanos, que interpretaron su renuncia como una deserción, no solo le negaron las prestaciones y los tiquetes de regreso en avión, sino que también, por sospechas ideológicas, poco después destruyeron su trabajo periodístico en la agencia y le cerraron las puertas de la isla.

Tras atravesar, en bus, el sur de los Estados Unidos, con la intención de conocer la geografía real que sirvió como modelo al ficticio condado de Yoknapatawpha, García Márquez llega a México el lunes 26 de junio, y el 9 de julio publica su primer artículo mexicano en el suplemento cultural del diario Novedades, «Un hombre ha muerto de muerte natural», cálida exaltación de la figura de Hemingway, quien se había volado los sesos con su escopeta de caza el 2 de ese mes, sellando con sangre el fin de una promoción de escritores norteamericanos conocidos como «la generación perdida», por los días en que comenzaba a producirse la irrupción mundial de los narradores latinoamericanos, con Borges, Carpentier, Onetti, Fuentes y Cortázar, a la cabeza.

García Márquez nunca dio detalles claros acerca de su salida de Prensa Latina. En una conversación con Plinio Apuleyo, en 1972, le revela que en los comienzos de la Revolución cubana intentó una militancia activa, pero «un conflicto transitorio me sacó por la ventana. Eso no alteró en nada mi solidaridad con Cuba, que es constante, comprensiva y no siempre fácil» (Rentería, 1978, p. 89).

Pese a que sus desencuentros habían sido con los comisarios comunistas y no propiamente con el régimen, García Márquez se fue de Nueva York con un amargo sabor a derrota. No obstante, en los años siguientes, no dejó de manifestar su fe en la Revolución y su admiración por el estilo espontáneo e

informal del comandante que despertaba en los latinoamericanos la ilusión de un socialismo libre y luminoso, hecho de la vitalidad festiva y la dinámica creadora del Caribe, ajeno al dogmatismo y las fórmulas fosilizadas de la «reverenda madre Rusia», el cual, pese a sus puntos débiles en lo político y lo económico, no dejaba de ser un triunfo moral, un ejemplo de defensa de la dignidad de un continente, en contraste con el socialismo triste que había palpado, de primera mano, en su viaje al interior de la Cortina de Hierro, en el que en cada recodo transitado era visible el fantasma agobiante del sectarismo.

En adelante, los cubanos, que invitaban a grandes escritores a La Habana –no solo latinoamericanos–, nunca incluyeron en esa lista a García Márquez, hasta 1975, es decir, catorce años después de su salida de Prensa Latina. Sin embargo, su obra, puntualmente editada, con gran éxito de ventas, sin el pago de derechos de autor, se vio acompañada de importantes estudios críticos como ocurrió en 1969 con la Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez en la Serie Valoración Múltiple de Casa de las Américas.

Prolegómenos de un reencuentro

La reconciliación con el régimen castrista comienza a darse a raíz de la primera carta dirigida a Castro por los intelectuales latinoamericanos y europeos, en la que le solicitaban una explicación por el apresamiento del poeta Heberto Padilla y su infame autocrítica, reveladores de una preocupante represión de la libertad creadora que evocaba las perversas purgas estalinistas. En esa carta, Plinio Apuleyo Mendoza, sin consultarlo, había autorizado la inclusión de la firma de García Márquez, quien, días después, en una entrevista con Julio Roca, aclaró que él nunca había firmado, y aprovechó para reafirmar su apoyo al régimen castrista.

Al año siguiente, al recibir el Premio Rómulo Gallegos por Cien años de soledad –a diferencia de Vargas Llosa, que se había negado a la petición cubana de donar simbólicamente, y con derecho a devolución, el monto del premio a la causa de la Revolución–, García Márquez le dio el cheque que le entregaron a una tendencia disidente del comunismo soviético, el Movimiento al Socialismo (MAS) que, en Venezuela, ajeno a la rigidez escolástica rusa y a sus dogmas de

piedra y sus liturgias estalinianas, quería responder a las verdaderas necesidades e intereses de América Latina. A raíz de un llamado de atención de Pablo Neruda, en adelante, García Márquez no volvería a criticar en público ni a socialistas ni a comunistas. Pero ese gesto político de 1972, aunado al éxito descomunal de su novela, no se puede desconectar del violento gancho de derecha –no podía ser con otra mano– que el 12 de febrero de 1976, en pleno vestíbulo del Palacio de Bellas Artes de México D.F le propinó Vargas Llosa, en el ojo izquierdo, enviándolo a la lona de mármol. La colosal caída del cataquero con el ojo colombiano consumó el crac del boom.

Consciente de que en América Latina es inevitable que una persona de prestigio y con cierta audiencia pública se convierta en político, entre 1972 y 1975, ante la imposibilidad de sustraerse a la fama que atentaba contra su vida privada y el tiempo para escribir, García Márquez optó por asumirla como responsabilidad política y comenzó a conceder entrevistas en las que insistía en resaltar el camino cubano como el más aconsejable para la independencia política y económica de América Latina, pues sin la Revolución cubana no hubieran sido posibles ni la confrontación ni la derrota del imperialismo norteamericano ni los avances progresistas ni el boom literario latinoamericano. Comenzaron entonces a multiplicarse las declaraciones acerca de su deseo de visitar la isla y la reafirmación de su fe diaria en ese socialismo humano y alegre, liberado del óxido de la burocracia.

La admiración de García Márquez por Cuba no solo obedecía a razones ideológicas, sino que asimismo estaba ligada a motivos vitales. Su generación había recibido en pleno el influjo cultural cubano a través de las emisoras de radio de la isla que se sintonizaban en todo el Caribe, el cine, las radionovelas (Félix B. Caignet), las revistas (Carteles, Bohemia), la música (Benny Moré, Pérez Prado, el bolero, el son, la guaracha, las grandes orquestas), la moda (la guayabera, el tacón cubano), la literatura (Lino Novás Calvo y sus traducciones, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier) y el deporte (el béisbol y el boxeo). Antes de la Revolución, había viajes aéreos diarios entre La Habana y Barranquilla.

En 1974 y hasta 1980, García Márquez se embarcó en la aventura militante de la revista Alternativa, un proyecto de periodismo político de izquierda, fundado en la idea del pensamiento crítico como punto de partida para la lucha liberadora y encaminado a revelar tanto el otro rostro del país que la prensa y las cámaras de televisión ocultaban impunemente como a refutar la desinformación sistemática de los medios de comunicación al servicio de la defensa del sistema. En sus

artículos periodísticos, el escritor pondrá de manifiesto su identificación y respaldo a procesos de la izquierda en América Latina como el gobierno de Salvador Allende, la lucha de Omar Torrijos por la recuperación de la autonomía del Canal de Panamá y la revolución de los sandinistas, y al internacionalismo revolucionario cubano.

Contactos personales

Tras casi década y media de ausencia, para García Márquez otro de los caminos hacia su anhelado regreso a Cuba fue aproximarse a personas que le tendieran el puente con autoridades claves. Tal fue el caso de Elizabeth Burgos –esposa de Regis Debray–, Lisandro Otero, Carlos Rafael Rodríguez, Eliseo Diego, Conchita Dumois –segunda mujer de Masetti– y Norberto Fuentes. Así, en 1975, García Márquez viaja a Londres a aprender inglés, pero también a contactarse con Lisandro Otero, que conocía a Regis Debray, para que este actuara de intermediario con Carlos Rafael Rodríguez, ministro de Asuntos Exteriores de Cuba, y les mostrara a los cubanos la conveniencia para la Revolución de invitar a la isla a un escritor de la talla de García Márquez. En otra reunión londinense, al recibir los primeros ejemplares de El otoño del patriarca, García Márquez envió cinco a los cubanos, con dedicatorias para Raúl, Fidel, Carlos Rafael, Raúl Roa y Lisandro, en las cuales testimoniaba su fervorosa adhesión a la Revolución cubana (Esteban y Panicheli, 2004, pp. 92-93).

Pronto Carlos Rafael le confirma que ya es hora de viajar a Cuba y García Márquez lo hace junto a su hijo Gonzalo, anunciando su intención de escribir un libro sobre la manera imaginativa y heroica como el pueblo cubano afrontó –y resolvió– en su vida cotidiana la agresión del bloqueo. Las autoridades le dieron todas las facilidades para recorrer la isla en su totalidad y entrevistar a quien quisiera, y en septiembre García Márquez publica el apologético reportaje «Cuba de cabo a rabo».

En marzo y abril de 1976, de nuevo en Cuba, García Márquez le propone a Carlos Rafael Rodríguez escribir una crónica sobre la expedición cubana al África que difundiera por el mundo la primera ocasión en que un país del tercer mundo se interponía en un conflicto entre las grandes potencias. A Carlos Rafael

le sonó la propuesta y le llevó el mensaje a Fidel Castro. Durante un mes García Márquez permaneció en el Hotel Nacional a la espera de la llamada del Comandante hasta cuando este apareció en un jeep, y tras quitarle al chofer el volante, para quedar al lado del escritor, lo llevó de tour por La Habana. Luego lo condujo a un salón, donde, junto a sus asesores, le comenzó a revelar los secretos militares de la operación africana con los cuales el novelista redactó la crónica «Operación Carlota: Cuba en Angola», en la cual realza cómo la ayuda militar a la independencia angoleña fue una iniciativa cubana y no el cumplimiento sumiso de una orden soviética. La crónica recibió el Premio Mundial de Periodismo de la Organización Internacional de Prensa, y le permitió a García Márquez demostrar con creces su valía para la Revolución, menoscabada por los sinsabores de los sucesos remotos, pero no olvidados, de Prensa Latina.

Para el novelista y ensayista cubano César Leante (1996), García Márquez en la isla adquiere la dimensión del hechicero de las tribus primitivas, ese espíritu privilegiado que tenía tratos con Dios y con el Diablo, mezcla de científico y de sacerdote, capaz de curar y de dañar, y afirma que El otoño del patriarca, publicado en Cuba en 1978, no le había gustado a Fidel, por haber identificado en el protagonista algunos rasgos de su personalidad y su conducta como el militarismo tenaz, la ambición, la mentira, el vicio del poder, la desconfianza, la invulnerabilidad y el control de todo (política, cultura, educación, agricultura)[3]. Lo cierto es que en Cuba prácticamente no se ha escrito nada acerca de El otoño del patriarca, tal vez por las sospechas que hubiera podido generar en relación con los estudiosos que se atrevieran[4].

No obstante, la amistad con el Comandante se consolida y encuentra su momento culminante con su postulación por parte de Cuba de la candidatura de García Márquez al Premio Nobel, cuya recepción celebraron en la isla como otorgada al autor cubano nacido en Colombia. En adelante, las presentaciones de los nuevos libros de García Márquez se volvieron ceremonias estatales en las que participaban los gobernantes del país y el cuerpo diplomático (Rojas, 2014).

Castro hará de García Márquez una suerte de embajador plenipotenciario de la Revolución, con casa propia en La Habana, quien, entre bambalinas, a través del diálogo amistoso y directo con quienes detentan el poder, actúa como mediador y pone en contacto a interlocutores distantes para conseguir la liberación de presos políticos, disidentes y conspiradores a los cuales ayuda a salir de Cuba, al tiempo que facilita las conversaciones entre la guerrilla y el gobierno

colombiano y la devolución de secuestrados a sus familiares. García Márquez aprovecha la estimación de Castro para salvar víctimas sin meterse con el victimario (Rojas, 2014).

En 1981, coinciden en La Habana Alfredo Bryce Echenique y García Márquez, en el Primer Congreso Internacional por la Soberanía Cultural de los Pueblos, a cuya ceremonia de apertura asistió el comandante Fidel Castro. Tanto el peruano como el colombiano habían permanecido largos años en la lista negra de los escritores latinoamericanos a quienes los cubanos jamás invitaban a Cuba. En sus antimemorias, Bryce (1993) revela algunas facetas desconocidas de la relación de García Márquez con Fidel Castro: su inconcebible sofisticación, su actitud crítica y su habilidad como negociador. En la ceremonia de apertura del congreso, al que asistió García Márquez vestido de impecable blanco –guayabera, manilla, pantalón, zapatos–, Bryce, irreverente, recuerda su sorpresa ante la actitud protocolaria de su admirado escritor:

Y de pronto, con el himno y todo eso, Gabo se pone solemne, muchísimo más logrado que cuando yo, aterrado trataba de cuadrarme solemnemente ante los engalonados que nos enseñaban educación premilitar en el colegio y en la universidad. La verdad, juro que nunca he visto nada tan solemne como a Gabo solemne. Muchas veces más lo vi solemne de toda solemnidad, en Cuba. Hasta el uniforme verde olivo de Fidel Castro como que se desteñía un poco ante la solemnidad de Gabo. Y eso que ésta era de una estatura bastante menor. Y hasta hoy, la solemnidad sólo será solemne siempre y cuando Gabo se encuentre solemne. Realmente lo que se dice solemne de toda solemnidad. (p. 381)

Más adelante, Bryce destaca la actitud crítica de García Márquez hacia Castro y las crisis de Cuba:

si había alguien que criticaba a Fidel, pero dentro de Cuba, y a Fidel, pero cara a cara a Fidel, era Gabo. Y, si bien este escritor extraordinario y campechano (pero que ve a través del alquitrán) siempre ha sido considerado el procastrista por excelencia, el último que queda hasta hoy en que «proso» estas páginas». (p. 469)

Y por último destaca:

El verdadero genio del olfato político, por más que muchas veces lo encerrara en perfectas fórmulas literarias de ejemplar sencillez, era Gabo… Tenía algo encantador de encantador Rasputin caribeño, el Nobel 82, un instinto, un qué se yo, algo con que se nace. Y algo, también, que a Raúl nada le gustaba o que simplemente envidiaba. Desde luego, esos dos no simpatizaron nunca y casi me atrevería a jurar que tampoco se llevaban bien, por más que la nobleza los obligara. (p. 476)

[…] vi a Gabo ejercer sus dotes de político que sabe lo que busca y lo va a sacar. (p. 478)

Como consecuencia de las fructíferas relaciones entre García Márquez y Fidel, surgirán la Fundación para el Nuevo Cine Latinoamericano –en la que el escritor no solo invierte medio millón de dólares de su propio dinero, sino que además dona el sueldo de los cursos que imparte y, gracias a sus relaciones, lleva profesores como Robert Redford, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Gillo Pontecorvo y Rafael Solanas– y la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños, inaugurada en 1986. Estas dos instituciones constituyen un hito en la medida en que con ellas el protagonismo de la política y su influjo ideológico ceden su espacio a las sutilezas revolucionarias de la cultura (Esteban y Panicheli, 2004, pp. 258-270).

En 1986 en su novela El general en su laberinto García Márquez sorprende a sus lectores y, en especial, a los historiadores, al conferirle a Simón Bolívar ciertos rasgos pertenecientes a Castro, como si quisiera atenuar las molestias y suspicacias ocasionadas por las continuas coincidencias entre el tirano autoritario, devastador y longevo de El otoño del patriarca y el dictador cubano, ahora su nuevo mejor amigo.

Esta actitud admirativa y reverente de García Márquez ante Castro le generó choques con sus colegas latinoamericanos. Carlos Franqui (2006) nos recuerda lo ocurrido en la posesión del presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari:

[…] en la ceremonia de toma de posesión del presidente mexicano Salinas de Gortari, cuando al llegar Castro, García Márquez empezó a aplaudir y los otros le siguieron en coro, menos Octavio Paz, que respondió con un sonoro y estridente chiflido. Entonces García Márquez le gritó:

–Qué bien chiflas, Octavio.

Y Paz le respondió:

–Qué bien aplaudes, Gabo.

Y más tarde le llamó por teléfono, a él y a todos, y le preguntó:

–¿Ya te lavaste las manos, Gabo?

–¿Cómo que si me lavé las manos, Octavio?

–Sí, porque cuando se la diste al Comandante, en la comida ofrecida en tu casa, te manchaste con la sangre de sus crímenes. (p. 371)

El 13 de julio de 1989 la amistad entre Castro y García Márquez parece recibir un golpe bravo cuando en Cuba ejecutan a Tony de la Guardia y Arnaldo Ochoa, héroe de Angola, dos amigos de García Márquez. Aunque el escritor intenta interceder, no es escuchado, pues para la dirigencia, según la explicación que García Márquez transmite al presidente Mitterrand, no quedaba otra alternativa. No obstante, en 1993, García Márquez puede por fin atender como anfitrión a Fidel Castro en Cartagena, y en el caluroso agosto de 1996, Castro invitó a Gabo y a Mercedes a Birán, su aldea natal, y los paseó por todos los lugares que marcaron su infancia. En enero de 1998, cuando Juan Pablo II visita a Cuba, allí estará presente García Márquez, sentado, en la misa, al lado de Castro, por encima de dirigentes como Raúl Castro y Carlos Lage.

En adelante, las discusiones promovidas por la Fundación para el Nuevo Periodismo Latinoamericano –hoy Fundación García Márquez– en torno al control estatal de la prensa y los medios de comunicación que, en lugar de informar, ocultan, continuaron resaltando una relación ya no incondicional con la

Revolución cubana.

La fascinación del poder

La intuición del poder, su enigma, sus ritos, su relación con el mal, con la violencia, son temas sin los cuales es imposible entender la vida y la obra de Gabriel García Márquez. Su obsesión con tales temas quizá explique su fascinación por personajes tan disímiles como Alberto Lleras, Omar Torrijos, Carlos Andrés Pérez, Fidel Castro, Belisario Betancur, Felipe González, Olof Palme, Carlos Salinas de Gortari, Francois Mitterand y Bill Clinton, entre otros. El placer de alternar con los poderosos era quizá la manera de aclarar ese misterio en su misma fuente.

La procedencia de esa fascinación perpetua al parecer podría situarse en la infancia del escritor junto a la figura más importante de su vida, el abuelo Nicolás Ricardo Márquez, veterano de guerra, exitoso con las mujeres, admirado por el pueblo, quien le dedicó al nieto la última década de su vida colmándolo con la compañía cálida y protectora, el afecto y el aprecio que García Márquez habría de extrañar durante buena parte de su vida. Practicante del hábito caribe de la conversación, el abuelo llenaba con relatos la niñez del nieto, su Napoleoncito, con el recuento de los trabajos perdidos de la Guerra de los Mil Días, la evocación conmemorativa del caudillo liberal Rafael Uribe Uribe, el desencantado relato de la masacre de los trabajadores de las bananeras de la United Fruit Company por orden del general andino Carlos Cortés Vargas, la relación admirativa de las hazañas del Libertador Simón Bolívar y sus infames días finales doblegado por la tuberculosis y la ingratitud de sus compatriotas, historias todas que le inculcaron el aprecio por la libertad y la vocación por la defensa de la dignidad y la justicia.

El abuelo sirvió asimismo como modelo para los protagonistas de varias de sus ficciones iniciales –La hojarasca, El coronel no tiene quien le escriba, La mala hora y Cien años de soledad– en las que se exploran diversos matices del tema del poder –desde el militar, político, religioso, familiar y económico hasta el de las palabras (pasquines, cartas, panfletos, canciones), el arte (sobre todo, la música), el sexo y el amor–. Cabe señalar, además, que ya en su primer reportaje

extenso, «La marquesita de La Sierpe», García Márquez había iniciado la exploración de ese demonio personal.

Fidel Castro y el patriarca

La obra clave de García Márquez en el tratamiento del tema del poder es la novela El otoño del patriarca cuya escritura inicial, iniciada poco después de la salida de Prensa Latina, y tras la publicación de dos relatos que constituyen aproximaciones premonitorias, El mar del tiempo perdido (1961) y Los funerales de la Mamá Grande (1962), pronto se debió interrumpir debido a problemas técnicos sin solución inmediata y al repentino y providencial descubrimiento del tono acertado para contar la historia de una casa, una familia y una aldea, que lo perseguían desde 1952, y habrían de culminar de manera magistral con Cien años de soledad.

Después del éxito extraordinario de esta novela, García Márquez, tratando de desprenderse de los eficaces hábitos narrativos adquiridos y con el fin de no repetirse, como ejercicio previo para abordar el tema del monstruo mitológico del dictador, escribió seis cuentos[5] en los que ensayaba no solo un estilo diferente, sino algunas variaciones sobre el tema del poder –el angélico o religioso, el económico, el de la fuerza física, el político, el mental, el de la palabra hablada, el de la sangre, el sexual y el familiar–, su grandeza y el desastre de su pérdida. Y hacia 1968 retomó el reto de la escritura de El otoño del patriarca, su experiencia más difícil como escritor, en la que empleó más de diez años, en los cuales inicialmente leyó todo cuanto le fue posible sobre dictadores latinoamericanos, en general, y, en especial, caribeños, «con el propósito de que su libro se pareciera lo menos posible a la realidad»:

Cada paso era una desilusión. La intuición de Juan Vicente Gómez era mucho más penetrante que una verdadera facultad adivinatoria. El doctor Duvalier, en Haití, había hecho exterminar los perros negros en el país porque uno de sus enemigos, tratando de escapar del tirano, se había escabullido de su condición humana y se había convertido en perro negro. El doctor Francia, cuyo prestigio

de filósofo era tan extenso que mereció un estudio de Carlyle, cerró a la república del Paraguay como si fuera una casa, y sólo dejó abierta una ventana para que entrara el correo. Nuestro Antonio López de Santana enterró su propia pierna en funerales espléndidos. La mano cortada de Lope de Aguirre navegó río abajo durante varios días, y quienes la veían pasar se estremecían de horror, pensando que aun en aquel estado aquella mano asesina podía blandir un puñal. Anastasio Somoza García, padre del último dictador nicaragüense, tenía en el patio de su casa un jardín zoológico con jaulas de dos compartimientos: en uno estaban encerradas las fieras, y en el otro, separado apenas por una reja de hierro, estaban sus enemigos políticos.

Martínez, el dictador teósofo de El Salvador, hizo forrar con papel rojo todo el alumbrado público del país para combatir una epidemia de sarampión, y había inventado un péndulo que ponía sobre los alimentos antes de comer para averiguar si no estaban envenenados. La estatua de Morazán que aún existe en Tegucigalpa es en realidad del mariscal Ney: la comisión oficial que viajó a Londres a buscarla, resolvió que era más barato comprar esa estatua olvidada en un depósito, que mandar a hacer una auténtica de Morazán. (García Márquez, 2015b, p. 172)

Como se puede apreciar, en el inventario de dictadores que le habían servido como modelo inspirador de su patriarca, García Márquez jamás mencionó a Fidel Castro, a quien veía, seguramente, más bien como caudillo. No obstante, existen testimonios sobre su interés en él, desde los años iniciales de la redacción final de la novela. Carlos Franqui (2006) recuerda la insistente indagación de García Márquez por las anécdotas de Castro, sus pertinaces preguntas:

Nuestro primer encuentro europeo ocurrió en el 68, a su regreso de un viaje a Checoslovaquia… cuando vivía en Barcelona, y pareció nacer una amistad entre nosotros. Gabo me soltaba la lengua, yo aceptaba el juego, me interesaba mucho que supiera lo que ocurría en Cuba, la crisis irremediable de la Revolución, el caudillismo de Fidel Castro, Cuba una provincia rusa, no en el sentido satélite, a donde mandaba Fidel Castro, pero sí en el sistema ruso y comunista.

Lo que más interesaba a García Márquez era la personalidad de Fidel Castro, me

hacía contar sus anécdotas e historia, y eran muchas aquellas que conocía del Comandante. (p. 364)

Hay incluso un episodio sorprendente que nos revela esa facultad adivinatoria que algunos atribuyen a García Márquez. Franqui le contó acerca del proyecto de Castro, para el cual se consultó en Italia a una comisión de ejecutivos holandeses, de crear entre la Ciénaga de Zapata y Guanahacabibes, es decir, todo el sur de Cuba, un gran lago artificial de más de 500 kilómetros, mediante el desagüe del mar Caribe. Al escucharlo,

Gabo puso cara seria, trajo el manuscrito de El otoño del patriarca, y me leyó el fragmento de una escena que era exactamente igual. Lo felicité por el acierto, y su respuesta fue el silencio, pero cuando salió el libro, el lago marino de agua dulce había desaparecido. (Franqui, 2006, p. 369)

El otoño del patriarca testimonia, una vez más, el don de la clarividencia de Gabriel García Márquez. Como en el bolero «Presentimiento», en el cual el mexicano Emilio Pacheco musicalizó un poema del madrileño Pedro Mata Domínguez[6]*, antes de conocerlo, García Márquez ya había adivinado a Fidel Castro, tanto en sus rasgos esenciales de dictador longevo y popular, aunque fatídico, como en su deceso por muerte natural a causa de la vejez, en medio de la rutina cotidiana y no en un violento y cinematográfico atentado como muchos anticastristas vaticinaban.*

El otoño del patriarca constituye un esfuerzo de desciframiento del enigma del poder de los tiranos tropicales que pese a la barbarie y al horror de sus crímenes, las injusticias y los desafueros impunes inspiran tal afecto popular que mueren en la cama. Si bien algunos estudiosos han postulado la figura cerril y campechana de Juan Vicente Gómez como el paradigma que inspiró al personaje del patriarca[7]*, no son pocas las afinidades entre el protagonista de la novela y Fidel Castro.*

Entre los rasgos comunes se destacan:

1.La afición vacuna. Para el patriarca las vacas son tan importantes que deambulan impunes por el balcón de la patria. En relación con Castro, cuando se organizaba la exposición francesa en el pabellón Cuba, en La Rampa, la condición que impuso para su realización fue: «me gustará que en los jardines del pabellón estuvieran mis vacas» y que hubiera «pangola también» (Franqui, 2006, p. 334). Célebre fue el caso, recordado por Leante (1996), de la vaca Ubre Blanca, publicitado puntualmente por el Granma, la cual daba entre 50 y 70 litros diarios, ordeñada cuatro veces al día; cuando alcanzó los cien litros, murió y la homenajearon con una estatua en bronce. (p. 27)

2.La mujer más importante en la vida de Castro parece haber sido Celia Sánchez, su compañera de armas, secretaria y amiga, quien murió de cáncer después de haber sido operada en secreto en una clínica norteamericana. Según Franqui (1988):

Esta mujer delgada y frágil, enérgica, audaz, valiente y sacrificada, se volvió su alter ego o su alter ega […] se convirtió en su más fiel compañera, en su ayudanta […] como si fuera su sombra, de día y de noche, en el combate, el sueño, la comida, en transmitir sus órdenes, recoger sus documentos, ocuparse de los visitantes, periodistas, comandantes, compañeros, campesinos, y de cuanta cosa Fidel y la guerra necesitaban. (p. 293)

El padre de Celia se llamaba Manuel Sánchez. Sorprende que la mujer más importante en la vida del patriarca se llamara Manuela Sánchez.

3.En El otoño del patriarca se alude a las «ocasiones en que perdía el habla de tanto hablar» (García Márquez, 2012, p. 45). El propio García Márquez (1981) cuenta que Castro «se quedó mudo después de anunciar en un discurso la nacionalización de las empresas norteamericanas. Pero fue un percance transitorio que no se repitió». (p. 12)

4.En El otoño se habla de «los burócratas que se repartieron el espléndido barrio residencial de los fugitivos» (García Márquez, 2012, p. 49). En La Habana, los barbudos se tomaron las residencias y los carros de los ricos que huyeron en

desbandada a Miami.

5.Una vida sexual activa, pero mediocre. En El otoño se describen los amores de emergencia del patriarca (García Márquez, 2012, p. 51), en rápidos asaltos de gallo (p. 22) con las concubinas, sin desvestirlas ni desvestirse ni cerrar la puerta (p. 13). Franqui (1988) cita las infidencias de las amantes de Castro:

Mal palo, palabras de mujeres: dicen algunas de sus amantes, que hace el amor […] con las botas puestas, la escolta a la puerta, que no lo abandona nunca, rápidamente, sin intimidad (p. 265); […] el uniforme sin quitarse, desabrocharse la portañuela y allá va eso en un santiamén. (p. 296)

6.El prolífico patriarca engendra una copiosa prole de hombres de siete meses, los cuales, según Martí, en «Nuestra América», eran los descastados que se avergonzaban de la tierra natal[8]. «Se estimaba que en el transcurso de su vida debió tener más de cinco mil hijos, todos sietemesinos, con las incontables amantes sin amor que se sucedieron en su serrallo hasta que él estuvo en condiciones de complacerse con ellas» (García Márquez, 2012, p. 48). Según Franqui (1988): «Dicen que los Castricos, llamados con humor potricos, y el papá Caballo, son más de un centenar» (p. 304). En su libro de 1981, aclaraba: «La calle deja de llamarle Comandante, le llama Caballo. (Caballo: mágico número uno de la charada china cubana. Uno en todo)» (p. 44).

7.Pésimos perdedores. El patriarca, en el dominó, «sólo ganaba porque estaba prohibido ganarle» (García Márquez, 2012, p. 26). Castro, no aceptaba perder ni en el pimpón ni en la pesca ni en el béisbol y, como recuerda Franqui (1989): «Disparar mejor que él es imposible; en la guerra ni siquiera el Che Guevara, buen tirador también, se atrevía a ganarle, sabiendo que éste sería un serio disgusto para el Comandante» (p. 244). García Márquez (1988) afirma:

Una cosa se sabe con seguridad: esté donde esté, como esté y con quien esté, Fidel Castro está allí para ganar. No creo que pueda existir en este mundo alguien que sea tan mal perdedor. Su actitud frente a la derrota, aun en los actos mínimos de la vida cotidiana, parece obedecer a una lógica privada: ni siquiera

la admite, y no tiene un minuto de sosiego mientras no logra invertir los términos y convertirla en victoria. (p. 18)

8.La afición por los deportes. El patriarca «construyó el estadio de pelota más grande del Caribe e impartió a nuestro equipo la consigna de victoria o muerte» (García Márquez, 2012, p. 38). Castro no solo fue pitcher y entrenaba con máquinas como un lanzador profesional de las grandes ligas para no fallar en sus envíos al plato: la consigna que a manera de mantra le impuso a los cubanos fue «Patria o muerte».

9.El patriarca no disimulaba su desprecio íntimo por los hombres de letras que «tienen fiebre en los cañones como los gallos finos cuando están emplumando de modo que no sirven para nada sino cuando sirven para algo, dijo, son peores que los políticos, peores que los curas, imagínese» (García Márquez, 2012, p. 100), en tanto que célebre fue el asquiento rechazo de Castro a los intelectuales disidentes a quienes denominó «ratas».

10.El patriarca era un caminante implacable (García Márquez, 2012, p. 45) y Castro caminaba

[…] dando grandes zancadas, era un monstruo caminando; sus grandes y fuertes piernas parecían no cansarse nunca, y es que de niño y joven siempre caminó y corrió mucho; éste era uno de sus fuertes en la guerra: su paso rápido, irresistible, subiendo o bajando montañas, que impuso a la guerrilla un ritmo veloz, casi imposible de seguir por el enemigo. Gran caminador, su fuerza estaba en sus piernas. (Franqui, 1989, p. 244)

11.Los dos poseían la capacidad de descubrir el pensamiento de sus interlocutores. El patriarca solía «escudriñar la penumbra de los ojos para adivinar lo que no le decían» (García Márquez, 2012, p. 16); «con sólo mirar a los ojos» (p. 48). «Castro no mira de frente, sólo si quiere asustarte clava los ojos fijamente: sus ojos, su mirada, son fríos e inescrutables, mirada de serpiente, aterroriza. Él no admite ser mirado fijamente» (Franqui, 1989, p. 243).

12.Hijos de madre. Del patriarca se dice que era un «hombre sin padre como los déspotas más ilustres de la historia» (p. 48). Según José Pardo Llada (1976), el reconocimiento paternal de Fidel fue un tanto tardío:

Fidel era un rico-pobre, tratado de guajiro, no bautizado por años, ni inscrito legamente, nacido de aquella unión misteriosa del amo y la criada, vive en Santiago, como en La Habana, ni en familia ni en sociedad, como la mayoría de sus compañeros, que procedían de las familias ricas o prestigiosas del mundo burgués cubano.

Las relaciones padre hijo, inexistentes en el patriarca, en Fidel casi no ocurrían.

En los seis días que pasé con Fidel en la hacienda de Birán, no recuerdo haber escuchado un solo diálogo del padre con el hijo. Don Ángel era un hombre parco, hosco, retraído. Vestía siempre pantalón de dril crudo y guayabera. Machete a la cintura y un enorme «Colt» calibre 45, con cachas de nácar, que le daba un aspecto tremebundo de viejo vaquero de películas del Oeste. Usaba los mismos zapatos de los obreros de su hacienda, «de vaqueta», toscos, baratos, y esgrimía, en todo momento, una fusta de cuero con mango de plata, reminiscencia quizá del látigo de sus tiempos de mayoral. (p. 10)

13.El patriarca poseía una memoria minuciosa que le permitía conversar con hombres y mujeres «llamándolos por sus nombres y apellidos como si tuviera dentro de la cabeza un registro de los habitantes y las cifras y los problemas de toda la nación» (García Márquez, 2012, p. 84). Castro podía recitar de memoria libros enteros. Con su memoria auditiva y visual, en la guerra, «recordaba con exactitud cuanta cara y lugar veía, fotografiaba en su cerebro, incluso los caminos por donde había pasado una vez, y nunca los olvidaba» (Franqui, 1989, p. 82).

14.El patriarca tenía un «pulso sereno de buen tirador» (García Márquez, 2012, p. 187), en tanto que «Castro dispara bien y goza disparando, pistola, fusil,

ametralladora, cualquier arma» (Franqui, 1989, p. 243).

15.El patriarca comía «caminando con el plato en la mano y la cuchara en la otra» (62). En la casa de Castro, según Pardo Llada (1976):

A las 11 de la mañana, hora del almuerzo, convocaba doña Lina a comer, haciendo un disparo al aire con una vieja escopeta que colgaba de una puerta, junto al fogón. Todos los de la casa –el padre, la madre, los hijos, la servidumbre y los macheteros– comían juntos, de pie, en la cocina y cada cual sacaba su ración de las calderas humeantes. Por todo cubierto se recibía una pesada cuchara.. (Años después, muchas veces vi a Fidel, ya Jefe de Estado, comer de pie, en las cocinas de hoteles y restaurantes y prescindiendo de todo cubierto). (p. 10).

16.El ocultamiento de la intimidad. Castro «ni a la madre le mostraba la intimidad de sus suspiros» (García Márquez, 2012, p. 25). Castro no decía a nadie lo que pensaba: «Qué pensaba Fidel. Nadie lo sabía» (Franqui, 1981, pp. 13, 39). «Castro nunca te dice lo que piensa ni lo que va a hacer» (Franqui, 2006, p. 434). Una táctica del patriarca para salvaguardar su intimidad consistía en no contestar «ninguna pregunta sin antes preguntar a su vez usted qué opina» (García Márquez, 2012, p. 16).

17.La preocupación por los mínimos detalles de la cotidianeidad. El patriarca controla desde el ordeño de las vacas hasta el velo que cubre las jaulas de los pájaros, pasando por la sal de la salud, la canasta familiar, el trajín de la cocina y las brigadas de barrenderos, y «se informaba sobre el rendimiento de las cosechas y el estado de salud de los animales y la conducta de la gente» (García Márquez, 2012, p. 84). García Márquez (1988) destaca cómo, ante la incompetencia sobrenatural de una burocracia empantanada, Castro se veía obligado «a ocuparse en persona de asuntos tan extraordinarios como hacer el pan y distribuir la cerveza» (p. 26).

18.Tanto el patriarca como Fidel entregan sus países al extranjero, emplean en su régimen un «sartal de recursos atroces» (García Márquez, 2012, p. 29), visten con tenaces uniformes militares, suprimen las fiestas (el patriarca incluso los domingos; Castro, los carnavales y las navidades y el día de Reyes) y mueren de

muerte natural por vejez. A Castro, como al patriarca, solo lo derroca «el acta de defunción» (p. 21).

19.La omnipresencia, el don de la ubicuidad y la aparición descarada. Al patriarca, dado a gobernar de viva voz y cuerpo presente a toda hora y en todas partes (García Márquez, 2012, pp. 13-14), «se le veía aparecer en la ocasión menos pensada para imponerle otros rumbos imprevisibles a nuestro destino» (p. 45), y daba la impresión de desdoblarse y estar simultáneamente de manera inesperada por todo el país para inspeccionar las obras o ponerlas en marcha. Bryce (1993) recuerda que «Fidel aparecía cuando menos se le esperaba, o sea a cada rato» (p. 468).

20.La compañía de funcionarios vitalicios, para el caso del patriarca (12), halla su equivalencia en Castro, con su hermano Raúl.

21.El sacrificio de los colaboradores más cercanos –la eliminación de todo hipotético competidor– al descubrir sus ambiciones: para el patriarca, el del ministro de defensa Rodrigo de Aguilar; para Castro, el general Arnaldo Ochoa. Innumerables son los líderes disidentes cubanos que terminaron presos, asesinados, muertos en confusos accidentes aéreos o de tránsito o en el exilio.

22.Los múltiples títulos: el patriarca, comandante supremo de las tres fuerzas, presidente; y Castro, comandante en jefe del ejército, primer secretario del Comité Central del Partido Comunista, presidente del Consejo de Estado y de Ministros, etc.

23.Los Estados Unidos como trasfondo magnificado para consolidar medidas internas. Castro sobrevivió a nueve presidentes norteamericanos desde 1959 y la lista de embajadores gringos durante el régimen del patriarca es casi interminable.

24.La sobrevivencia a numerosos atentados, más notable en Castro con el medio centenar de la cia (García Márquez, 2015b, pp. 339-343).

25.Cierta indolencia frente a la niñez. En el patriarca se destaca el crimen infame de los dos mil niños de la lotería. Durante el régimen de Castro se dieron hechos similares como el llamado «éxodo de Peter Pan», cuando sus padres, por el temor de perderlos, enviaron a catorce mil niños fuera del país, ante la inminente obligación de entregarlos al albedrío del Estado; o el asesinato de cuarenta y un personas, entre ellos diez niños, en el vetusto remolcador Trece de Marzo, el 13

de julio de 1994, embestidos, bombardeados con cañones de agua a presión y hundidos por embarcaciones modernas –al parecer monitoreadas por el servicio de guardacostas del Ministerio del Interior–, cuyos capitanes asesinos fueron galardonados como héroes.

26.Las lluvias de caramelos desde los aviones por parte del patriarca (115) hallan su réplica en Cuba durante la era de Castro. Como recuerda Zoé Valdés (2008):

Serían alrededor de las dos de la tarde, acabábamos de almorzar y estábamos de vuelta en los surcos sembrados de papas. De súbito pasó un helicóptero por encima de nuestras cabezas. Los guajiros gritaron que ahí iba Fidel.

–¡Ahí va Fidel! ¡Ahí va Fidel! –Se volvieron como locos.

La brigada, compuesta sólo por hembras –a los varones los habían puesto en un campamento aparte, bien lejano del de nosotras–, quedó en stop motion. La maestra gritó que siguiéramos trabajando y levantó los ojos hacia el cielo, bastante confundida.

El helicóptero volvió a pasar y nos lanzó como unos papelitos de colores. Los papelitos no eran sólo papelitos, lo supimos cuando dieron contra nuestro cráneo como si fueran balines, a riesgo de partirnos la cabeza. Eran caramelos. ¡Caramelos! Hacía años que no veíamos caramelos envueltos en papeles de colores, ni desenvueltos tampoco. De pronto, el desespero se apoderó de nosotras, nos olvidamos del deber y de lo demás, y nos lanzamos como fieras a recoger los caramelos que nos lanzaba aquella piñata de hierro que revoloteaba de un lado a otro. Nos llenábamos los bolsillos, las copas de los ajustadores, los sombreros […]; no nos metimos puñados en los oídos porque no cabían. (p. 40)

27.La soledad del tirano es el tema de El otoño del patriarca: «el hombre más solitario de la tierra» (García Márquez, 2012, pp. 29-30). En su semblanza de Fidel, García Márquez (1988) alude a «la leyenda de que es un solitario sin rumbo, un insomne desordenado e informal, que puede hacer una visita a cualquier hora y desvelar a sus visitados hasta el amanecer» (p. 12).

Pese a las diferencias notables entre un patriarca andino y analfabeta y un dictador caribe e ilustrado, aunque atípico, que ni bailaba ni cantaba, a las que habría que agregar evidentes despistes como la monstruosidad, la fealdad, el cuerpo enfermo, la potra, los pies planos y las estalinianas manos de doncella, son muchas más las afinidades que los contrastes. Similares son también las reacciones de la colectividad ante los actos de barbarie del régimen al exclamar: «si el general lo supiera, si hubiera alguien capaz de contárselo» (García Márquez, 2012, p. 169). La atmósfera de represión y vigilancia en el orbe del patriarca se reitera en la isla de los hermanos Castro. Son, pues, tantas las semejanzas intuidas por García Márquez que da la impresión de que su empeño, a veces aparatoso, por conocer personalmente a Castro estuviera orientado por la vanidad de comprobar el tamaño de sus aciertos de clarividente.

Fidel Castro y García Márquez

El otoño del patriarca nos revela, por otra parte, algunas semejanzas entre el escritor y el dictador. Sin duda, allí gravita de nuevo la fascinación por el poder. Es posible entonces conjeturar que la amistad entre Fidel Castro y García Márquez se sustenta asimismo en una afinidad múltiple entre los dos, pese a las notables diferencias entre el dinámico hombre de acción y el contemplativo hombre de pensamiento: García Márquez se ha referido al carácter íntimamente autobiográfico de El otoño del patriarca en el que está presente esa nostalgia que atormenta a los escritores, desde finales del siglo xix, la de la vida verdaderamente vivida. «El oficio de la palabra», semblanza minuciosa y admirativa de Fidel Castro, podría leerse asimismo como un autorretrato en el que el escritor resalta en el político algo que conoce muy bien por experiencia propia: las relaciones devotas con la palabra que los convierten en almas gemelas.

Veamos algunos de los rasgos comunes:

1.La adicción al hábito de la conversación, la devoción por la magia hipnótica de la palabra (García Márquez, 1988, p. 11). En el caso de Fidel, el don de la

palabra oral seductora, hehechicera y dominadora de los blacamanes que persuaden a plenitud a la gente. En García Márquez: la maravilla de la palabra escrita.

2.El antiacademicismo (García Márquez, 1988, p. 12). Castro no es el típico gobernante académico atrincherado en su buró y García Márquez se mostró siempre ajeno a las rituales del escritor formado en la academia, tales como la escritura de ensayos y la inmersión en congresos, mesas redondas, conferencias y cátedras universitarias.

3.La vocación de reporteros (García Márquez, 1988, p. 12). Castro va a buscar los problemas donde estén y los convierte en «reportajes hablados» (p. 27) y García Márquez se mostró como un periodista y escritor preocupado por obtener las informaciones de primera mano.

4.La errancia de la vida sin domicilio cierto. En Castro, como gobernante sometido a los azares del continuo cambio de residencia, por razones de seguridad, constreñido al horizonte estrecho de la isla; en García Márquez, en contraste, dueño del libre albedrío del escritor exitoso: son incontables sus viajes por toda la bolita del mundo.

5.La abstinencia de tabaco (García Márquez, 1988, p. 13) de quienes fueron fumadores infinitos: Castro de media caja diaria de puros y García Márquez de tres cajetillas de cigarrillos sin filtro.

6.La disciplina férrea y tenaz con la que ejercieron sus oficios y garantizaron el estricto cumplimiento de horarios: Castro privándose de fiestas y de viajes; García Márquez pasando hambre y absteniéndose de diversiones y tragos con tal de escribir.

7.El imponente poder de seducción que realza su presencia donde quiera que estén.

8.La clarividencia para vislumbrar las consecuencias más remotas de un hecho, como si pudieran ver la mole sobresaliente de un iceberg al mismo tiempo que los siete octavos sumergidos, facultad que Castro, a diferencia de García Márquez, no ejerce como iluminación, sino como resultado de un arduo raciocinio y de la táctica maestra de preguntar sobre cosas que sabe para confirmar sus datos.

9.El don para medir el calibre de su interlocutor y tratarlo en consecuencia.

10.La ronda por los caminos de la herejía tanto en política como en literatura y en los hábitos de la vida social.

11.La afición por la información vasta y bien masticada y digerida; el dominio de los datos y la documentación que manejan (García Márquez, 1988, p. 20).

12.El extremo espíritu competitivo que no tolera la posibilidad de perder (García Márquez, 1988, p. 18) y los lleva, en ocasiones, a consumar secretas venganzas a punta de persistencia con quienes en algún momento los superaron o los agredieron o les hicieron sombra o les llevaron la contraria. Castro que mete en prisión a quienes en su adolescencia le ganaron en algo o lo agredieron; García Márquez que refuta con creces el dictamen descalificador de Guillermo de Torre al evaluar negativamente La hojarasca y se saca la amarga espina de Prensa Latina.

13.La visión de América Latina como una comunidad integral y autónoma capaz de mover el destino del mundo, aprendida en Bolívar y Martí.

14.La nostalgia por los amaneceres bucólicos de la infancia rural en Birán y Aracataca (García Márquez, 1988, p. 27).

15.El instinto extraordinario para el poder basado en el conocimiento intuitivo de las motivaciones humanas.

16.El rechazo radical de las injerencias del imperialismo de los yanquis en el destino de los pueblos latinoamericanos.

17.La memoria prodigiosa (García Márquez, 1988, p. 20) para aprenderse un libro y destruirlo; la inagotable capacidad de trabajo. García Márquez recitaba de memoria la poesía española del Siglo de Oro, la poesía piedracielista colombiana, innumerables boleros y vallenatos, capítulos completos del Ulysses de Joyce y de Pedro Páramo de Rulfo.

18.El pudor con el que supieron proteger la intimidad de su vida privada (García Márquez, 1988, p. 27).

19.El diario sobreponerse a la zozobra del amanecer para enfrentar los azares de la realidad (García Márquez, 1988, p. 13) y el apetito de mandar tan voraz como

comerse en una sola sentada dieciocho bolas de helado (p. 60).

20.En El otoño del patriarca se citan los letreros de la multitud que aclama «al benemérito que ha de vivir para contarlo» (García Márquez, 2012, p. 79), frase que remite al título original de la autobiografía de García Márquez al cual, a última hora, al parecer para protegerse de la piratería editorial, se le cambió la vocal final.

En medio del algodón de los elogios y las alabanzas, «Fidel Castro: el oficio de la palabra hablada» se construye como un texto carnavalesco que glorifica y desentroniza tanto a Castro como a su régimen, al tiempo que confirma su acierto en el retrato anticipado del déspota presente en El otoño del patriarca. Hasta podría pensarse que García Márquez anticipa su papel gracias a la confianza consolidada en la amistad, para «pedirle la libertad de un preso o el perdón de un condenado a muerte» (García Márquez, 2012, p. 63).

A los rasgos anteriores podrían añadirse otros ausentes de la semblanza: los antepasados gallegos (Fidel por su padre, Gabriel por su lado materno); la relación complicada y dolorosa con los padres (el conocimiento tardío de su padre por Gabo y el demorado reconocimiento oficial de Fidel por su padre); el tránsito de la provincia (Birán y Aracataca) a la capital; el pragmatismo de la formación jesuita, apegada al ejercicio del poder; el estudio del Derecho que afina la búsqueda de la justicia; la experiencia humillante del imperialismo a través de la United Fruit Company, y el apego a los uniformes: el verde olivo del militar y el overol de obrero del escritor que no quiere olvidarse del carácter artesanal de su trabajo.

No obstante, pese a las sorprendentes afinidades, no dejan de ser notables las diferencias. Ciertos rasgos castrenses de Fidel (el apellido Castro, de origen gallego, significa campamento militar) son contrarios al modo de ser y la trayectoria de García Márquez, así como su condición atlética, la práctica de los deportes (básquet, boxeo, béisbol y ciclismo) y la afición por las armas de fuego. Desde niño Castro fue rebelde: en la primaria insultaba a su maestra y se iba de la escuela; entraba a deshoras al colegio y, con sus compañeros, rompía pupitres y se llevaba cosas; a un cura que mostraba preferencias por un condiscípulo millonario, lo levantó a trompadas y mordiscos; cuando su padre, molesto por su comportamiento díscolo en las clases, decidió sacarlo de la escuela, amenazó

con prenderle fuego a la casa; en una ocasión en que lo operaron de apendicitis, por falta de profilaxis, la herida se le infectó. Desde sus años universitarios –incluso desde la escuela primaria–, Castro persiguió y asumió un liderazgo, así fuera por la fuerza –estuvo involucrado en sonados atentados gansteriles–. Uno de sus sueños fue liderar la Federación Estudiantil Universitaria, ambición que luego creció hasta incorporar el ideal de Bolívar y Martí de la magna patria, lo que lo llevó a involucrarse en la lucha por la independencia de Puerto Rico y República Dominicana y a solidarizarse, en 1948, con las luchas estudiantiles argentinas, venezolanas, panameñas y colombianas, cuando organizó un congreso estudiantil latinoamericano que contó con el apoyo de Jorge Eliécer Gaitán, quien prometió asistir a su clausura, pero no pudo, víctima del asesinato que tronchó las esperanzas de los colombianos y sumió al país en una ola incesante de violencia.

Mientras que García Márquez se afirma como un caribe crudo aficionado al canto, al baile y la parranda, el austero Fidel prohibió los carnavales en Cuba y las ocasiones en que las familias se reunían a celebrar las festividades religiosas como el Día de Reyes. Fidel era un raro cubano que ni cantaba ni bailaba y en contraste detestaba la rumba y la ciudad de la noche. Mientras Castro, políticamente, adhirió de manera incondicional al comunismo ruso, García Márquez rechazó el socialismo real del modelo ruso, cuya atmósfera asfixiante padeció en su viaje por los países de Europa del Este (Checoslovaquia, Hungría, Alemania Oriental y Polonia) y por la Unión Soviética.

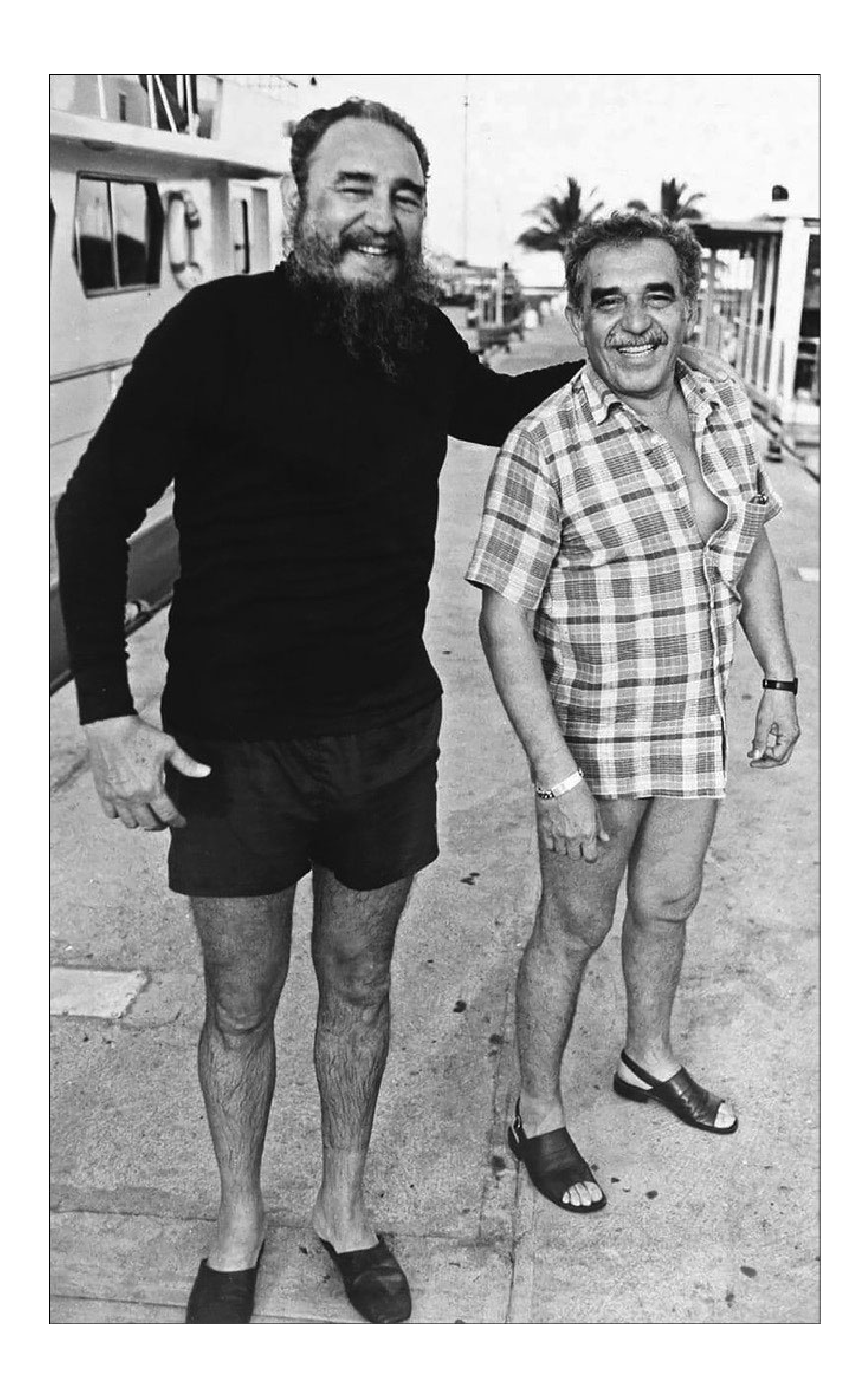
Conclusiones

García Márquez y Fidel, el hombre que sigue los acontecimientos y el político puro, la pluma y la espada, el computador portátil y la metralleta, las armas y las letras, el pensamiento y la acción, la soledad del escritor y la solidaridad o la compañía transitoria de la conspiración política, el artista que transforma su arte y el hombre dedicado a cambiar el mundo, la palabra escrita y la oral, las voces y los hechos: en García Márquez y Fidel lo que en lo político nunca llegó a cuajar como proyecto continental, en lo literario rebasó las fronteras.

Si bien la figura de Castro ha comenzado a vivir un vertiginoso declive que de

seguro se acelerará cuando se revelen los secretos e interioridades de la Revolución cubana ocultos hasta ahora por un régimen de extensos brazos y estricto control sobre la información, la obra de García Márquez parece prolongar su vigencia. Cuando un escritor muere normalmente ingresa en un limbo que al final decide si se queda o no. Con García Márquez, hasta ahora, no parece haber ocurrido eso.

Pero lo interesante es observar cómo estas dos figuras lograron consolidar una gran amistad tras numerosas dificultades y altibajos que tuvieron el mérito de situar al Caribe en el centro de la atención mundial. Inconforme –o impaciente– con el efecto tal vez tardío de la palabra, García Márquez quiso emular el compromiso social del político, pero a su manera. No se trataba de ser –como algunos colegas en competencia constante– candidato de nada: no le interesaba ser ni presidente ni embajador, sino solo un emprendedor, un periodista militante, un pedagogo y un diplomático, un mediador tras bambalinas, es decir, alguien que asume esas otras facetas que hacen de un simple escritor un humanista integral, como lo fueron los grandes maestros latinoamericanos del pasado –Bello, Sarmiento, Martí, Montalvo, de Hostos y Henríquez Ureña, entre otros–Trasponiendo el ejemplo de Castro a su quehacer literario, García Márquez fue un líder cultural que asumió el legado creador y liberador de Cuba, esa isla con vocación continental, en el Caribe hispánico.



Y no se limitó a recrear al gran monstruo mitológico latinoamericano, el dictador, el caudillo que degenera en déspota, obsesionado por eternizarse en el poder. Aprovechando su fama y su carisma, García Márquez alternó con los mandamases de la política y se libró así de la nostalgia de la acción. Muchos le han criticado, sobre todo, su amistad con Castro, acusándolo de complicidad y recriminándole el supuesto delito de haber callado cuanto sabía acerca de las interioridades de la situación cubana. De seguro que, cuando se lea mucho mejor El otoño del patriarca, a García Márquez la historia lo absolverá. En cambio, contrariamente a lo que el escritor ha afirmado en entrevistas y crónicas y prólogos, a su amigo Castro es posible que lo condene no solo la historia, sino también, como lo ha planteado Cabrera Infante, la geografía, porque, para fortuna de la humanidad, las veleidades de la política pasan, en tanto que lo que permanece lo fundan los poetas, y García Márquez, pese a sus silencios e inconsecuencias políticas, fue, ante todo, un gran poeta.

Referencias bibliográficas

Bryce Echenique

, A. (1993). Permiso para vivir: antimemorias. Bercelona, España: Editorial Anagrama.

Cabrera Infante

, G. (1993). Nuestro prohombre en La Habana. En Mea Cuba (pp. 233-238). Barcelona, España: Plaza & Janés México.

Campusano Bakovic

, B. C. (1993). Primera y segunda mano de El otoño del patriarca, un estudio

intertextual. Ponencia procedente del Seminario «Teoría y praxis de la semiótica latinoamericana», Universidad Veracruzana, 7 de julio, Xalapa, México. http://www.rcci.net/globalizacion/fg045.htm

Esteban

, Á. y Panicheli, S. (2004). Gabo y Fidel: el paisaje de una amistad. Barcelona, España: Espasa.

Franqui

, C. (1981). Retrato de familia con Fidel. Barcelona, España: Seix Barral.

Franqui

, C. (1988). Vida, aventuras y desastres de un hombre llamado Castro. Barcelona, España: Planeta.

Franqui

, C. (2006). Cuba, la revolución: ¿mito o realidad? Memorias de un fantasma socialista. Barcelona, España: Península.

García Márquez

, G. (1988). Fidel Castro: el oficio de la palabra hablada. Prólogo. En G. Mina. (Ed.), Habla Fidel (pp. 11-28). Milán, Italia: Mondadori.

García Márquez

, G. (2012). El otoño del patriarca. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.

García Márquez

, G. (2015a) De Europa y América. Obra periodística 3. Barcelona, España: Random House.

García Márquez

, G. (2015b). Notas de prensa. Obra periodística 5. 1961-1984. Barcelona, España: Random House.

Krauze

, E. (2011). Redentores: ideas y poder en América Latina. B

arcelona, España: Random House.

Leante

, C. (1996). Gabriel García Márquez, el hechicero. Madrid, España: Pliegos.

Martí

, J. (2004). Ensayos y crónicas. Madrid, España: Cátedra.

Pardo Llada

, J. (1976). Fidel: de los jesuitas al Moncada. Bogotá, Colombia: Plaza & Janés.

Rentería

, A. (1978). García Márquez habla de García Márquez. Lima, Perú: Rentería Editores.

Rojas

, R. (2014). El Gabo frente a Cuba. Nexos Recuperado de https://www.nexos.com.mx/?p=22675

Valdés

, Z. (2008). La ficción Fidel. Barcelona, España: Planeta.

---

1. En el siglo

xix

, los escritores románticos plantearon que la autonomía de una nación pasaba por el idioma y propusieron una literatura que expresara la originalidad americana en lugar de ser una simple copia de los modelos hispánicos. No obstante, ese intento de independencia literaria no pasó de ser un programa, pues, al momento de escribir, los escritores hispanoamericanos no lograban liberarse de la mentalidad del colonizado y tendían a ser más castizos que los propios españoles. Fueron los modernistas, encabezados por José Martí y Rubén Darío, quienes, con lucidez cosmopolita, asumieron ese afán emancipatorio, no aferrándose a un modelo único, sino más bien intentando apropiarse de todos: en los comienzos, de los foráneos –ingleses, franceses, alemanes, norteamericanos–, y en los estertores del movimiento, ante la amenaza del imperialismo, de los propios, es decir, de la tradición local popular que habían

explorado algunos románticos. De esta manera, los poetas, novelistas, cuentistas y dramaturgos pudieron conseguir la independencia que, en el dominio de la política, nunca se dio a plenitud, debido a la indolencia o a la ineptitud de los gobernantes, siempre sumisos con las potencias extranjeras.

22. Este texto de Guillermo Cabrera Infante, «Nuestro prohombre en La Habana», se publicó originalmente en 1983 en la revista Vuelta. Por su parte, Carlos Franqui (2006), afirma: «García Márquez, precavido y generoso en abril del 61, dirigía Prensa Latina en Nueva York, creyendo y equivocándose, cuando la invasión, pensó que detrás del invasor iban a estar los gringos, puso pies en polvorosa, una fuga larga y continuada con el castrismo, al que no se incorporaría hasta después del vergonzoso proceso Padilla, que defendió haciéndose perdonar, después de pasar una decena de años en silencio y sin visitar la isla» (p. 372).

3. Leante, sin embargo, miente al afirmar que en 1981 se había publicado en Cuba toda la obra de García Márquez, excepto El otoño del patriarca, cuando lo cierto es que la edición cubana, publicada por Huracán, había salido en 1978. Tal conducta se reitera en otros autores como Cabrera Infante, Franqui y Zoé Valdés que deliberadamente alteran las fechas en que ocurren sucesos tales como la salida de García Márquez de Nueva York o la supuesta lectura en 1961, de Celestino antes del alba, novela que se publicó en 1967.

4. Zoé Valdés (2008), al recordar la presencia de Castro en Colombia durante El Bogotazo del 9 de abril de 1948, conjeturaba que la amistad de García Márquez tendría como finalidad la escritura de la verdadera biografía del comandante: «Siempre he pensado que Gabriel García Márquez ha venido tejiendo la novela de su amigo Fidel a partir de este suceso, por declaraciones que ha hecho el propio Gabo. Una novela que quizá con la muerte de Fidel salga a la luz, porque sospecho que el Nobel colombiano ya la tiene escrita. Al menos, El otoño del patriarca, fue un extraordinario ensayo de la misma» (p. 68)

5. «Un señor muy viejo con unas alas enormes» (1968), «El ahogado más hermoso del mundo» (1968), «El último viaje del buque fantasma» (1968), «Blacamán, el bueno, vendedor de milagros» (1968), «Muerte constante más allá del amor» (1970) y «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada» (1972).

6. Agradezco a Daniel Samper Pizano sus precisiones en torno a este punto..

7. Muy interesante y pleno de aciertos al respecto es el estudio de Beatriz Cynthia Campusano Bakovic (1993), en el cual sostiene no sólo que Juan Vicente Gómez es el paradigma del patriarca, sino que la biografía de Thomas Rourke (1952), Gómez. Tirano de los Andes, constituye la principal fuente intertextual de la novela. A su juicio, «García Márquez se sintió obviamente fascinado con este texto. Debe haber trabajado extensamente en él, e hizo del texto completo un modelo para la producción y la reescritura de la vida del Dictador».

8. «A los sietemesinos sólo les faltará el valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses» Martí (2004, p. 158).



Cien años de soledad en el contexto de las negociaciones de paz[9]

Diógenes Fajardo Valenzuela

El coronel Aureliano Buendía le había hablado de la fascinación por la guerra…

José Arcadio Segundo llegó a la conclusión de que el coronel Aureliano Buendía no fue más que un farsante o un imbécil.

Gabriel García Márquez

Cien años de soledad

No es por azar que en la firma del primer Acuerdo de Paz realizado el 26 de septiembre de 2016 en Cartagena los dos oradores centrales, el presidente Juan Manuel Santos y el máximo dirigente de la guerrilla Rodrigo Londoño Echeverri (Timochenko), hayan citado al premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez. El presidente dijo:

Gabo –el gran ausente en este día–, que fue artífice en la sombra de muchos intentos y procesos de paz, no alcanzó a estar aquí para vivir este momento, en su Cartagena querida, donde reposan sus cenizas. Pero debe estar feliz viendo volar sus mariposas amarillas en la Colombia que él soñó, nuestra Colombia que alcanza –por fin–, como él dijo, «una segunda oportunidad sobre la tierra». (Santos, 26 de septiembre de 2016)

El jefe guerrillero terminó su intervención dando la bienvenida a esta segunda oportunidad sobre la Tierra.

Esto fue días antes de que el pueblo colombiano, cuya alma conocía tan bien el

escritor de Aracataca, manifestara desidia frente a un acuerdo que veía mucho más político que histórico y no participara en el plebiscito (63 % de abstención), o expresara en las urnas su negativa a refrendar lo pactado en La Habana, enardecido por un caudal de mentiras sobre cómo podría afectar sus vidas si votaban el Sí –incremento de los impuestos para pagar salarios y prebendas a los guerrilleros, ataque a la familia que tendría que aceptar que sus hijos se volvieran homosexuales, posibilidad casi inmediata de una presidencia de Timochenko, conversión en un país castrochavista–. Todos recordarán las declaraciones del gerente de la campaña del No, Juan Carlos Vélez Uribe, en las que, no sin una buena dosis de cinismo, revelaba indiscretamente que lejos de buscar explicar los acuerdos, se dedicaron a provocar la indignación de la gente para que «saliera a votar verraca». Por supuesto, la estrategia empleada no fue generalizada sino dirigida a núcleos de población específica:

En emisoras de estratos medios y altos nos basamos en la no impunidad, la elegibilidad y la reforma tributaria, mientras en las emisoras de estratos bajos nos enfocamos en subsidios. En cuanto al segmento en cada región utilizamos sus respectivos acentos. En la Costa individualizamos el mensaje de que nos íbamos a convertir en Venezuela. (Redacción Digital Blu Radio, 6 de octubre de 2016)

El resultado del plebiscito del 2 de octubre de 2016 fue visto fuera de Colombia como un ejemplo más del realismo mágico que nos circunda. El acuerdo logrado después de largos cuatro arduos años de propuestas y contrapropuestas no logró el respaldo del pueblo, sabiendo que el mayor bien para un país es la paz. Se dice que es el resultado de la polarización causada por las negociaciones en La Habana. Pero en realidad, la sociedad colombiana históricamente siempre ha estado polarizada en dos bandos: creyentes y no creyentes; liberales y conservadores; pobres y ricos; guerrilleros y no guerrilleros; belicistas y antibelicistas. Cien años de soledad subraya esa contienda fratricida en el campo político. «El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos» (García Márquez, 2007 [1967], p. 125). Al final reconoce que solo se pelea por orgullo o «por algo que no significa nada para nadie» (p. 161).

No tengo duda alguna de que una relectura de Cien años de soledad en el contexto de las negociaciones de paz iluminaría muy bien las dificultades para llegar a un acuerdo final. En la novela, el narrador relata la llegada a Macondo de «seis abogados de levita y chistera que soportaban con estoicismo el bravo sol de noviembre» (p. 196). Han venido a negociar la paz con Aureliano Buendía. El jefe liberal de los levantados en armas

[…] escuchó en silencio las breves propuestas de los emisarios. Pedían, en primer término, renunciar a la revisión de títulos de propiedad de la tierra para recuperar el apoyo de los terratenientes liberales. Pedían, en segundo término, renunciar a la lucha contra la influencia clerical para obtener el respaldo del pueblo católico. Pedían, por último, renunciar a las aspiraciones de igualdad de derechos entre los hijos naturales y los legítimos para preservar la integridad de los hogares. (p. 196)

Con la clarividencia que le da el conocer en profundidad las causas del conflicto, García Márquez prácticamente las enumera en la cita anterior. El primero es el problema de la tenencia y posesión de la tierra. Y no es problema de un grupo o de una ideología sino un problema social y político que no ha tenido una solución ni justa ni definitiva. Los grupos paramilitares tenían como uno de sus objetivos también realizar por la fuerza una verdadera reforma agraria y, por lo tanto, hicieron que la tierra cambiara de propietarios en una proporción escandalosa. Y hoy, después de muchos años de realizado el despojo, si alguien se atreve a reclamar la tierra que les fue arrebatada es porque «se quiere hacer matar» («Oiga, cuénteme: ¿usted se quiere hacer matar?» (El Tiempo,, 22 noviembre de 2016, p. 3). El segundo tiene que ver con las creencias y el intento de imponer una forma de vida, una moral cristiana. Los estudiosos ya han comenzado a plantear hipótesis sobre el apoyo masivo de las iglesias cristianas al No. En una sociedad laica, secularizada, ven poco margen de maniobra para sus actividades. La Iglesia católica quedó en una especie de limbo porque, por una parte, el respaldo del Papa Francisco fue abierto y directo, mientras que los jerarcas colombianos solo parcialmente siguieron su orientación. Por último, el modelo de familia y, en consecuencia, el educativo, fue también en esta ocasión una razón para la discordia. Varios sectores vieron con horror la amenaza que representa la llamada ideología de género y la encontraron en el Acuerdo Final

profusamente, guiados en su búsqueda por vigilantes pastores. No faltaron tampoco profetas que anunciaban una desgracia inminente: los hijos iban a ser convertidos en homosexuales, las hijas en lesbianas porque ahora ¡los infantes podían escoger su género! Pero en realidad todo lo anterior se compendia en una sola oración como muy bien lo entendió y lo expresó el coronel Aureliano Buendía: «Lo importante es que desde este momento solo estamos luchando por el poder» (García Márquez, 2007, p. 197). Todo lo demás es secundario.

Y tampoco hay dubitación en que la lucha por el poder no es solo entre los levantados en armas y el gobierno, sino también dentro del mismo establecimiento como lo ha señalado el escritor Héctor Abad Faciolince (3 de octubre de 2016): «Santos y Uribe quieren lo mismo: ser ellos, cada uno, los protagonistas del Acuerdo, y que el protagonista no sea su adversario político. Es un asunto humano, demasiado humano, de pura vanidad. La paz sí, pero si la firmo yo».

Esta rivalidad se ha incrementado ahora con el segundo premio Nobel de un colombiano, el de la Paz 2016, concedido al presidente Juan Manuel Santos más como estímulo que como recompensa por metas alcanzadas. En un comentario en Twitter se advierte: «Ironías de la vida, tenemos ahora dos premios Nobel en Colombia: uno de literatura en un país que no lee y uno de paz en un país que no perdona» (De Las Aguas Couttin, 7 de octubre de 2016). El índice de libros leídos por lector al año es muy bajo. También la historia demuestra que en verdad los corazones no están dispuestos a perdonar. La obra de teatro más representada en Colombia, Guadalupe años sin cuenta, se desarrolla alrededor del jefe de la guerrilla liberal en los Llanos –respuesta al asesinato en 1948 del líder popular Jorge Eliecer Gaitán–, quien junto a sus tropas firmó el armisticio y entregó sus armas en 1954 para terminar meses más tarde asesinado por la misma policía secreta del régimen. Los grupos que se desmovilizaron en los años noventa sufrieron una continua hostilidad y falta de planes efectivos para su reinserción a la sociedad. En 1994, el grupo disidente Renovación Socialista firmó un acuerdo de paz con el gobierno de César Gaviria, pero sus líderes fueron asesinados por el Ejército. Entre 1984 y 1997, la Unión Patriótica fue sometida a un genocidio político. En la ficción garciamarquiana, tan solo dos meses después de la firma del tratado de Neerlandia, los más decididos instigadores de la guerra civil «estaban muertos o expatriados, o habían sido asimilados para siempre por la administración pública» (García Márquez, 2007, p. 209).

Según el somero recuento histórico y ficticio anterior, se puede deducir que, en verdad, la sociedad colombiana no está dispuesta a perdonar y a reinsertar a la sociedad a quienes se han enfrentado a ella. Más allá de las estrategias de campaña electoral, esta es una de las razones esenciales que explican el triunfo del No en el plebiscito previsto para refrendar el Acuerdo de Paz de La Habana. Más que un acuerdo, en el fondo prefieren un castigo ejemplar –en nombre de la justicia– sin importar que el grupo ilegal no fue vencido en armas. Y nunca van a estar satisfechos con lo pactado. Lo que los negociadores debieron planear cuidadosamente es cómo evitar el río de sangre que se avizora en el inmediato futuro, cuando desde ya se está planeando y ejecutando la muerte de líderes comunales.

Lo que hemos de admirar en García Márquez es su gran capacidad para captar esa realidad colombiana que hace que lo que escribió ayer sea una radiografía vigente de los sucesos de hoy y, quizá, una voz profética para lo que vendrá mañana. La montaña rusa causada por las noticias de las últimas semanas parece haber sido anticipada por su prosa novelística:

Era como si Dios hubiese resuelto poner a prueba toda su capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad. (García Márquez, 2007, p. 258)

Esto hemos experimentado muchos colombianos en los últimos meses: el alborozo por la firma del tratado de La Habana el 26 de septiembre de 2016 ante la comunidad internacional; el desencanto por el triunfo de quienes se opusieron a aceptar este tratado en el plebiscito del 2 de octubre; una nueva esperanza con la firma de un segundo acuerdo y por lo que pueda llegar a significar el Premio Nobel de Paz 2016 concedido al presidente Santos. Muy bien sabía García Márquez que «era más fácil empezar una guerra que terminarla» (p. 199). Pero bien vale la pena continuar la búsqueda de una posibilidad real para el triunfo de la

[…] utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 1982)

Como nación, damos la bienvenida al Premio Nobel de la Paz a Colombia si significa el advenimiento de la reconciliación después de comprobar, como Aureliano Buendía «que esta guerra ha acabado con todo» (García Márquez, 2007, p. 203). Pero no tengo hesitación alguna al afirmar que Gabo sigue siendo el ganador favorito en el país, porque ilumina el camino de unidad y felicidad de los colombianos.

Referencias bibliográficas

Abad Faciolince, H. (2016). Explicar el fracaso. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2016/ 10/03/opinion/1475515757_441155.html

De Las Aguas Couttin. (7 de octubre de 2016). «Ironías de la vida, tenemos ahora 2 premios Nobel en COL; 1 de literatura en un país que no lee y 1 de paz en un país que no perdona» [tuit]. Recuperado de https://twitter.com/DeLasAguasLaura/status/784398579905552384

García Márquez, G. (1982). Discurso de aceptación del Premio Nobel: «La soledad de América Latina». Centro Virtual Cervantes. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm

García Márquez, G. (2007). Cien años de soledad. Real Academia Española-Grupo Editorial Norma.

Oiga, cuénteme: ¿usted se quiere hacer matar?» Líder social de Sucre, y defensor del proceso de paz, cuenta cómo intentaron matarlo. (21 de noviembre de 2016). El Tiempo, p. 3.

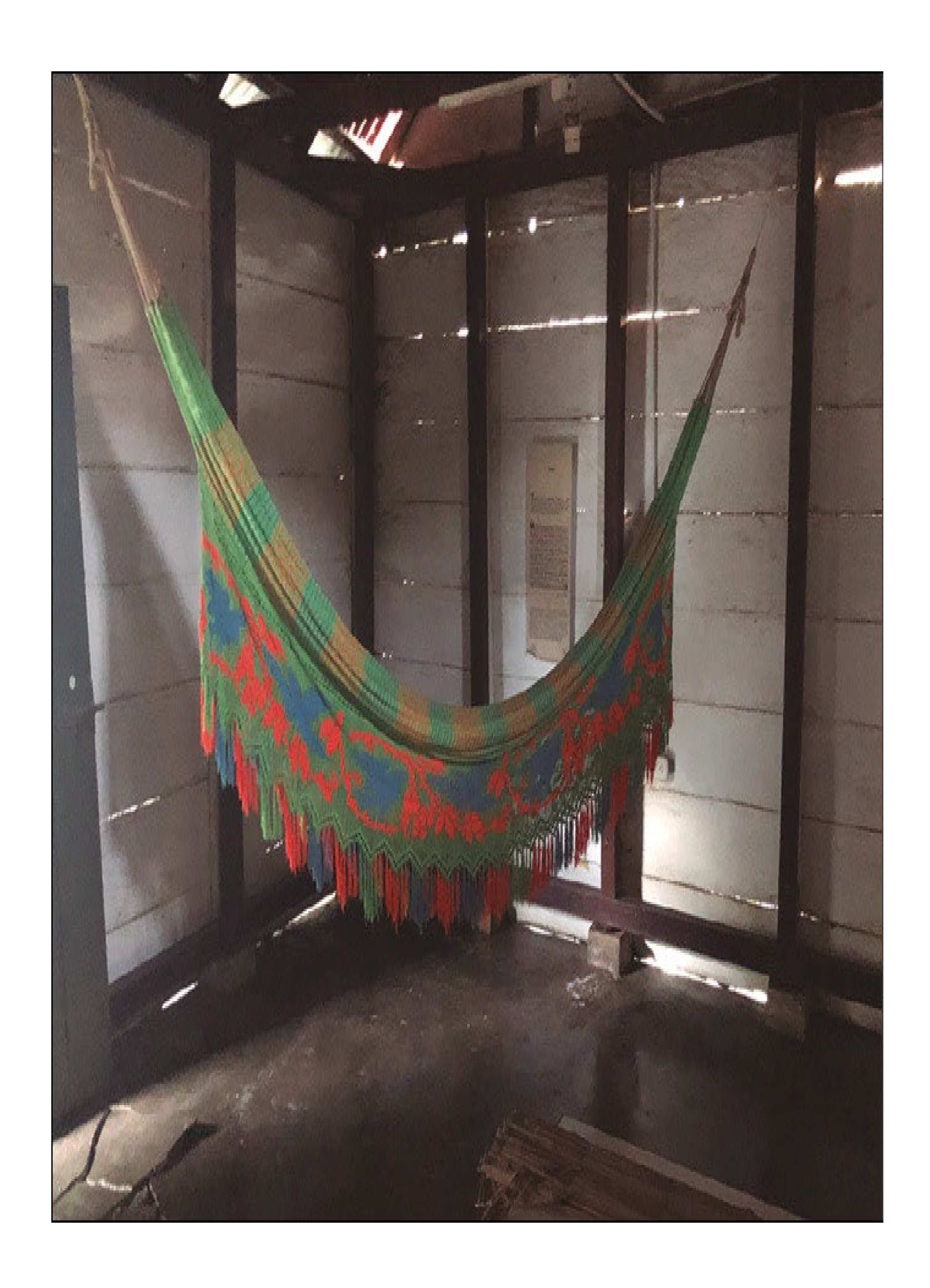
Redacción Digital Blu Radio. (6 de octubre de 2016). Las confesiones del gerente de la campaña del NO en el Plebiscito por la Paz. Blu Radio website: https://www.bluradio.com/paz/tergiversamos-mensajes-porque-los-del-si-tambien-lo-hicieron-juan-carlos-velez-118646

Santos, J. M. (26 de septiembre de 2016). Discurso del presidente Santos en la firma del Acuerdo Final de Paz. El Tiempo. http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/discurso-del-presidente-santos-en-la-firma-del-acuerdo-final-de-paz/16712180

Vélez Uribe, Juan Carlos. «La estrategia era dejar de explicar los acuerdos». http://www.noticiascolombianas.com.co/index.php/318947/la-estrategia-era-dejar-de-explicar-los-acuerdos-gerente-de-la-campac3a3c2b1a-del-no/

---

9. Texto presentado en el lanzamiento del libro Gabriel García Márquez. Literatura y memoria en la Universidad del Valle en 2016 con el título: «Gabriel García Márquez: un indiscutible Nobel para los colombianos».



García Márquez y un mundo que declina[10]

Piedad Bonnett

En las primeras páginas de Historia de un deicidio – ese estudio fervoroso de la obra del escritor colombiano que escribió Mario Vargas Llosa y que no volvió a reeditarse a raíz de la pelea que los separó– García Márquez cuenta que lo que quería desde los dieciséis años era escribir Cien años de soledad , un libro que en ese entonces tan solo vislumbraba como una narración sobre su infancia. La imagen central que lo perseguía era la gran casa de Aracataca, donde pasó sus primeros años lejos de sus padres, en medio de innumerables mujeres, de las cuales la más importante fue su dicharachera y sentenciosa abuela Tranquilina, y cerca de su abuelo, el coronel Nicolás Márquez –la persona que más iba a influir en esa época de su vida–. «Pero no pude con el paquete», le confiesa a Mario Vargas Llosa, en expresión que revela su enorme conciencia literaria: «me di cuenta también de que la dificultad era puramente técnica, es decir, que no disponía yo de los elementos técnicos y del lenguaje para que esto fuera creíble, para que fuera verosímil» (Vargas Llosa, 1971, p. 89).

García Márquez, que había descubierto muy joven, leyendo la nueva novela norteamericana y europea, que había que ensayar caminos distintos a los ya transitados por el realismo decimonónico y por la llamada novela de la violencia en Colombia, lo que va a hacer entonces es comenzar un camino de exploración que desde La hojarasca, su primer libro publicado, lo muestra como un buscador nato, un experimentador arriesgado y riguroso.

Cualquier lector que emprenda la lectura sistemática de sus narraciones podrá rastrear por qué caminos iban sus búsquedas formales en aquellos primeros tiempos. Después de La hojarasca, que como sabemos recurre a una perspectiva narrativa plural, a la manera de El sonido y la furia, de Faulkner, la obra del escritor va a oscilar entre dos lenguajes: el escueto y apretado que se deriva del ejercicio periodístico y de la influencia de El viejo y el mar de Hemingway –y que no suele tenerse en cuenta cuando se lo ve solo como el representante del «realismo mágico»– y el barroco y fantástico que ya había usado Carpentier en El reino de este mundo, sustentado en su teoría de que América solo podía narrarse desde lo que él llamó lo real maravilloso. Del primero de esos lenguajes, económico y austero, son ejemplos contundentes El coronel no tiene quién le escriba y Crónica de una muerte anunciada. Y del lenguaje abundoso,

tendiente a la metáfora y a la catarata verbal, Cien años de soledad y, por supuesto, la obra que lleva estos recursos a un nivel paroxístico, casi delirante: El otoño del patriarca.

Un escritor suele ser un hombre obsesionado por unas cuantas ideas que no lo abandonan a lo largo de la vida. También lo fue Gabriel García Márquez, que sintió siempre verdadera pasión por temas como el poder, la narración oral, los «amores contrariados» y el derrumbamiento de una época que da paso a un mundo con valores distintos. El origen de este último motivo literario, que me interesa rastrear en este breve ensayo, lo explica él, como casi siempre hizo, no desde la abstracción teórica sino desde la experiencia personal: en una entrevista cuenta que, siendo aún muy joven, acompañó a su madre a Aracataca a gestionar la venta de la casa que había sido de sus abuelos. Llegaron, dice, a las dos de la tarde, bajo un sol canicular –como la madre y la hija de ese cuento espléndido que es «La siesta del martes»– atravesaron la plaza desierta y entraron a la casa de una vieja amiga de su madre; las dos mujeres, nos cuenta, se abrazaron y duraron llorando unos minutos, la una en el hombro de la otra, sin que mediara una sola palabra. Inusitado testigo de aquella escena, el jovencísimo García Márquez creyó adivinar la razón de aquel llanto: la nostalgia por un tiempo ido, que ya no volvería jamás. De esa revelación, de esa epifanía, iba a desprenderse toda la primera parte de su obra:

Tres de mis libros, El coronel no tiene quien le escriba, Los funerales de la Mamá Grande y La mala hora, son en verdad un solo libro. Un mismo tema, un mismo ambiente, que se repiten y se mezclan, como pedazos que tomo aquí y coloco allá. (citado por Monsalve, 1992, p. 88)

El declive de una época que es arrasada por valores y circunstancias nuevas es un tema que recorre la literatura y que es medular en obras que García Márquez conocía y apreciaba, como El lazarillo de Tormes, Don Quijote de la Mancha y en buena parte de los libros de Faulkner, uno de sus grandes maestros. En El coronel no tiene quien le escriba (1961), el tema aflora ya con sutileza y hondura. El personaje, un viejo militar retirado que, como sabemos, espera inútilmente su pensión, es uno de los fundadores del pueblo que cifran su respetabilidad en una trayectoria de honestidad pero también en unos blasones y

en el hecho de pertenecer a una estirpe, pero también es el representante de un mundo premoderno que se extingue. Como analizó Vargas Llosa, el Coronel es, además, como Don Quijote, un personaje cuya conducta está regida por «un idealismo abstracto», que lo hace «creer posible lo imposible» y que se apoya en una fe ingenua en la eficacia de la ley, la palabra empeñada y el funcionamiento de la justicia. Don Sabas, padrino de su hijo muerto y antagonista del Coronel, es, por el contrario, un personaje pragmático, frío y artero, un liberal que traicionó a sus copartidarios y que, aliado con los conservadores, se ha hecho a parte de las tierras que estos han usurpado a sus opositores políticos. Un hombre para el cual el dinero lo es todo, un rústico que sin tener la gracia ni la bonhomía de Sancho solo ve, con pragmatismo chato, lo pedestre de la realidad.

La tensión dramática nace en El coronel no tiene quien le escriba de la situación de pobreza extrema del protagonista y su mujer, a quienes solo les queda como recurso el gallo de pelea que es herencia de su hijo, asesinado, según se adivina, por su militancia política clandestina contra los representantes locales del régimen de Rojas Pinilla. La situación de precariedad pone al Coronel a merced de don Sabas, su compadre; y el lugar de respetabilidad social que ocupa –a pesar de todo– obliga al matrimonio a aparentar, como el hidalgo de El lazarillo, que no están en la ruina. Como él, ponen la olla vacía a hervir sobre el fogón para que parezca que no se padece hambre.

Pero la dimensión política de la novela va más lejos, y nos instala en dos instancias: la inmediata, la de la violencia soterrada y amenazante que intuimos permanentemente en el pueblo, y una más abarcadora, que ve el problema en un contexto nacional e histórico: el de los nuevos tiempos, donde impera la ley del más fuerte y donde valores como la honra y la dignidad empiezan a parecer caducos. No hay segunda oportunidad sobre la tierra para hombres como el Coronel. A él solo lo salvan –como personaje, no como ser humano– su esperanza, su dignidad y su empecinamiento, el que lo lleva a contestar a su mujer a la pregunta sobre qué van a comer, infringiendo el código de sus modales: ¡Mierda!

En Los funerales de la Mamá Grande (1962), un cuento publicado con posterioridad a El coronel no tiene quién le escriba, y puerta de tránsito hacia la obra que lo estaba esperando desde hacía ya unos años, Cien años de soledad (1967), García Márquez se vale de lo hiperbólico y desmesurado y del humor y lo grotesco como un arma crítica. El autor, que se había inspirado en la sequedad de El viejo y el mar para escribir la historia de un coronel que espera inútilmente

su pensión de jubilación, encuentra que también se siente muy cómodo en la desmesura rabelesiana, donde el lenguaje se hace naturalmente simbólico y más libremente poético. Y aunque a primera vista el tema de Los funerales no tiene nada que ver con el de El coronel no tiene quien le escriba, una indagación detenida muestra que también en el cuento lo que se está señalando es la muerte de una época, en este caso como consecuencia del fallecimiento de la gobernante suprema de Macondo, la Mamá Grande. Lo que sucede es que este personaje, por la perspectiva legendaria del relato, deviene finalmente en símbolo. ¿De qué? También de un mundo antiguo, de un feudalismo-agrario donde el poder emana de la tenencia de la tierra, en un lugar donde «no se sembró nunca un solo grano por cuenta de los propietarios» y donde la Mamá Grande encarna «la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la sabiduría divina sobre la improvisación mortal». Por supuesto, esta caracterización está hecha desde la desmesura, la ironía y la caricatura, que son el resultado del punto de vista del narrador, una especie de juglar, de narrador oral –emparentado, sin duda, con esa figura mítica local que fue Francisco el Hombre y con los cantores del vallenato tradicional, ese género que tanto quiso García Márquez–, el cual, situado por encima de la multitud, comienza su relato diciendo: «Esta es, incrédulos del mundo entero…», y que en un momento dado explica que ha llegado la hora de contar esta calamidad nacional «antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores». En Los funerales de la Mamá Grande vemos que García Márquez desarrolla ya una estrategia narrativa que va a ser central en Cien años de soledad y en El otoño del patriarca: la de narrar la historia desde su versión popular, hiperbólica y legendaria, para contraponerla a la versión oficial, reductora y manipulada por las élites. Y que su personaje central tiene en común con el dictador de El otoño del patriarca que, dado que su régimen había durado siglos, todo el mundo pensaba que era inmortal.

Pese a las semejanzas de fondo, hay, sin embargo, una diferencia de enfoque en los dos relatos: mientras que en El coronel no tiene quién le escriba, como en Don Quijote de la Mancha, la visión del pasado es idealizada por el autor –lo que equivale a una despedida nostálgica– en Los funerales de la Mamá Grande, al ser el humor el instrumento primordial, la visión es crítica, demoledora. Los vicios de nuestros dirigentes, los lugares comunes de nuestra cultura, la trinca eterna entre el gobierno central y los caciques locales, la injerencia de la Iglesia católica en los asuntos públicos, todo eso, van a ser caracterizados y caricaturizados en este relato.

Con Cien años de soledad, publicada en 1967, García Márquez se acabó de revelar a sus lectores como lo que siempre fue: un enorme poeta en prosa y un escritor decididamente político –en el sentido amplio de esta palabra– con una capacidad enorme de sintetizar algunos aspectos definitivos de la historia y la cultura colombianas. La gran casa, sostenida por la presencia de Úrsula, única figura que permanece casi hasta el final de la saga de la familia, es el escenario de los sueños de los personajes que parecieran jalonar la historia, que sin embargo nacen ya condenados al fracaso; son los sueños de José Arcadio, el patriarca, de salir del ámbito de confinamiento de Macondo y de conseguir los adelantos de la ciencia; los del coronel Aureliano, de ganar la guerra contra los conservadores y acabar con las arbitrariedades del gobierno central; los de José Arcadio II, de conseguir las reivindicaciones salariales de los trabajadores de la United Fruit Company a través de la huelga; y los de Aureliano el sanscritista, de amar libremente a Amaranta Úrsula, más allá de los miedos de la estirpe y de conocer la historia toda de la familia por medio de los manuscritos de Melquíades. En ellos descubre que la de Macondo es una historia de involución, que empieza en la Arcadia, un paraíso terrenal donde las casas reciben la misma cantidad de sol y están a la misma distancia del río y donde no ha habido nunca una muerte, y termina con un hijo con cola de cerdo y con un viento final que arrasa con Macondo y «con el puto mundo donde Úrsula Iguarán había fabricado tantos animalitos de caramelo». Una época muere con el último Aureliano, para siempre. Detrás del hecho de que no haya una segunda oportunidad sobre la tierra para los que la vivieron –porque soledad e insolidaridad son lo mismo, según ha dicho García Márquez–, leemos una condena moral del autor y una visión determinista de la historia. Pero tal vez, quién sabe, un tácito vaticinio de redención para ese futuro que se abre. Algo que hoy, en trance de firmar la paz, le habla a la esperanza de muchos colombianos.

Referencias bibliográficas

Monsalve

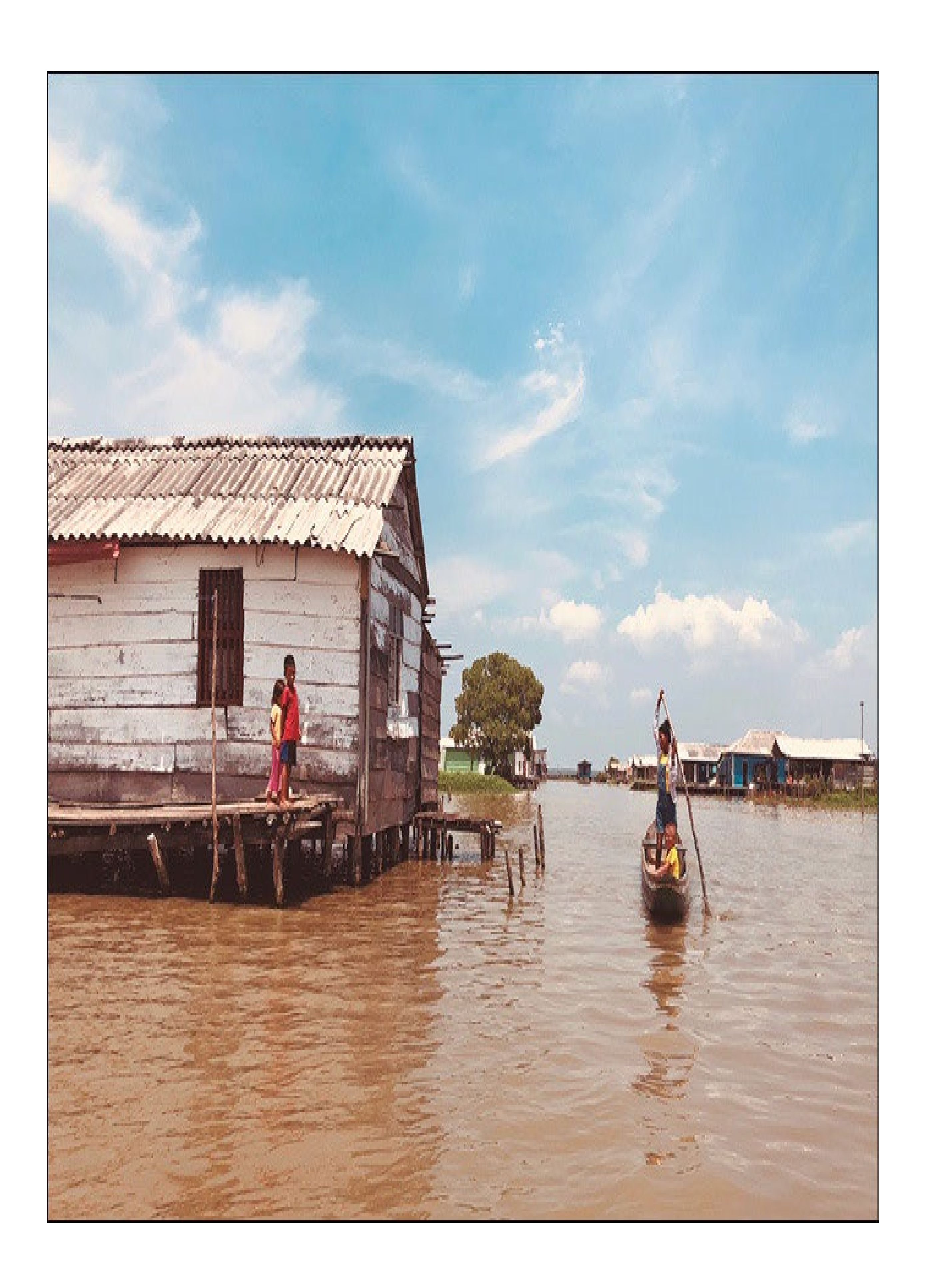
, A. (1992). El deber de un escritor es escribir bien. Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. T. 1. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.

Vargas Llosa

, M. (1971). Historia de un deicidio. Barcelona, España: Barral Editores.

---

10. Texto publicado en el libro Gabriel García Márquez. Memoria y literatura, editado por Juan Moreno Blanco, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2016.



Cuando la crónica reporta la leyenda: La Sierpe como posibilidad de un mundo cerrado hoy

«L a Sierpe, un país de leyenda dentro de la costa atlántica de Colombia» (García Márquez, 1985, p. 5), escribe el joven periodista de 27 años, en la primera crónica que aparece en el volumen de recopilaciones periodísticas bajo el título Crónicas y reportajes (1976). La primera crónica, «La Marquesita de La Sierpe», perteneciente a la serie sobre La Sierpe, fue publicada inicialmente en la revista Lámpara , en 1952 (McGrady, 1972, p. 293; Gilard, 1976, p. 163). Dos años más tarde, la serie completa aparece en el Suplemento Dominical de El Espectador , en cuatro entregas, así: «La Marquesita de La Sierpe» (7 de marzo), «La herencia sobrenatural de La Marquesita» (21 de marzo), «La extraña idolatría de La Sierpe» (28 de marzo) y «El muerto alegre» (4 de abril) (McGrady, 1972, p. 293; Gilard, 1976, p. 163-64).

Situar temporalmente estas crónicas es muy importante porque revela su punto axial entre dos periodos de la producción periodística de García Márquez, a saber, entre los tomos Textos costeños (recopilación de trabajos de 1948 a 1952) y Entre cachacos (1954-1955) (Williams, 1985, p. 117). McGrady (1972) escribió de los primeros comentarios a dicha serie de crónicas. En ellos, señala rutas interpretativas sobre, primero, la Marquesita como un arquetipo de las matronas literarias y, segundo, el mundo de La Sierpe como un descubrimiento para narrar Cien años de soledad (McGrady 314). Estas rutas han sido solo ratificadas o desarrolladas, en mayor o menor medida, por Gilard (1976, p. 154), Sims (1987, p. 46), Castaño Restrepo (2007, p. 264) y Sarango et al. (2017, p. 3).

Este artículo pretende abordar unas rutas complementarias a las anteriores con respecto a la fundación de una cosmogonía (leyenda) reportada por la crónica periodística de orden culturalista. Williams (1985) habla de «some of the journalism is cultural or literary commentary». Enfatiza que un vocablo como commentary es más apropiado que la etiqueta literary criticism (p. 117), por su gran variedad de temas e intereses, tales como el social, el político y el literario. En ocasiones, este tipo de escritura elude categorizaciones –advierte Williams (p. 118)–. Por otra parte, mi insistencia de que se trata de una leyenda es un esfuerzo por situar una expresión narrativa con antelación a la historia (history), es decir, anterior al logos no solo de la razón moderna sino también del tiempo lógico (¿lineal?), según lo articula el logos histórico. La materia narrada y el modo

mismo de la crónica serpeña están muy alejados del proceder sistemático de algunas tradiciones historiográficas.

Así lo entiende el narrador del cuento «Los funerales de la Mamá Grande» (1962), por lo mismo recuesta el taburete a la puerta de la calle, para «empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores» (García Márquez, 2012a, p. 97). Esto lo dice justo al inicio del cuento y lo repite al final. En el último párrafo se lee que el narrador hace la tarea necesaria, posterior a los eventos grandilocuentes de los funerales, de contar la historia[11] o, mejor, una leyenda: la leyenda de la Mamá Grande. Me he desplazado de la crónica al cuento para mostrar un par de coincidencias: la importancia de la leyenda y su modo de transmisión oral. La leyenda dice es una fórmula repetida que se encuentra en las crónicas. Las historias transmitidas oralmente sin la validación de la historiografía son, entonces, el texto y el modo de apropiación y de transferencia de la cultura.

La crónica reporta la leyenda

En relación con el cuento «Los funerales de la Mamá Grande», Vargas Llosa (1971) afirma:

El narrador ha hecho suya la perspectiva de la gente que, en la calle, chismea, murmura, se apodera de los hechos real objetivos y los manipula con la fantasía, aumentándolos, coloreándolos, mudándolos en mito y leyenda. (p. 451)

«El narrador se alinea con la perspectiva mítico-legendaria del pueblo» (pp. 449-450). Esto querría decir que existe una versión con la facultad de hacer pasar la materia narrada del mundo real objetivo al de la fantasía, el mundo mítico. Aun cuando existe literatura crítica suficiente para aceptar que la serie de La Sierpe sirve de matriz para el cuento mencionado, tal pasaje de lo real objetivo a lo

mítico no se comprueba en las crónicas de La Sierpe.

El narrador de las crónicas muestra un universo que, a diferencia de lo expresado por Vargas Llosa para el cuento referido, y a diferencia del cuento «Blacamán el bueno, vendedor de milagros», ya existe instalado en el orden mítico de comprensión del mundo. Quizás sea exagerado hablar de un orden mítico del mundo a la manera como lo entiende Nietzsche en El nacimiento de la tragedia ([1872] 2000)[12]. Creo que, para La Sierpe, se está ante un microcosmos donde lo sobrenatural es orgánico con el orden natural de las cosas. Los regímenes, por un lado, racional, natural y de vigilia, y, por el otro, fantástico, sobrenatural y onírico, se conjugan. Incluso, podría entenderse que ese microcosmos pone en escena un universo simbólico, quizás, inédito en la producción periodística y cuentística garciamarquiana de aquel entonces. En esta perspectiva fundacional y singular, se deben entender las palabras «La Sierpe, un país de leyenda dentro de la costa atlántica de Colombia» (García Márquez, 1985, p. 5). «Un país de leyenda» es una realidad existente a la llegada del narrador-reportero, no es el resultado de una narrativa que arribara a lo legendario. En otras palabras, lo mítico –según Vargas Llosa o Sims– o lo legendario no es un efecto semántico. Al contrario, es una visión de mundo que existe antes de la crónica.

En la primera crónica, «La Marquesita de La Sierpe», no hay ningún enunciado con un acto equivalente a recostar un taburete y, ahora sí, contar los hechos. En el cuento «Los funerales de la Mamá Grande», el narrador es testigo directo de los acontecimientos. En las crónicas de La Sierpe, la leyenda antecede al oficio del cronista. Los hechos preceden a la narración periodística. El tiempo verbal de las crónicas es el presente, pero su referente se ubica en el pasado: «Hace algunos años» (García Márquez, 1985, p. 5) es la primera frase de las crónicas. El presente de la enunciación es, entonces, el tiempo del reporte que hace la crónica[13]. El presente es el tiempo que habita el cronista y en el que tiene acceso a la leyenda. El presente, solo en apariencia, sería el tiempo de enunciación de la leyenda: «La leyenda dice» (p. 7), «dice la leyenda» y «la leyenda agrega» (p. 8). No obstante esa conjugación verbal, el presente no es la temporalidad simbólica del mito. Esta sería un pasado atemporal. Al respecto, Sims (1978) recuerda de Lévi-Strauss su idea de que el valor del mito es que el específico patrón descrito es atemporal (p. 15). Por lo mismo, el presente simple de la conjugación verbal en «dice la leyenda» es, en realidad, la temporalidad en que el cronista reporta la leyenda.

La crónica de García Márquez a su vez precisa que el presente no es el tiempo de

la leyenda. Las coordenadas temporales de esta –como la misma ciénaga serpeña– tienen límites borrosos, que van desde un pasado remoto cuando La Marquesita vivía: «Los más viejos habitantes de La Sierpe oyeron decir a sus abuelos que hace muchos años vivió en la región» (García Márquez, 1985, p. 7), hasta un presente habitado por la idolatría popular –rezagos de la antigua veneración a La Marquesita– y una suerte de interacción carnavalesca con la muerte a la que se le canta «La zafra del dolor profundo». Así que el tiempo de enunciación de la leyenda es, en rigor, arbitrario, borroso o, mejor, distendido. Va desde el pasado del referente hasta que este coincide con el presente de la enunciación.

Para los eventos más contemporáneos referidos por la crónica, la conjugación verbal es el presente perfecto, cuyo pasado alcanza el presente: «La idolatría ha adquirido en La Sierpe un extraordinario prestigio» (p. 15, énfasis mío). Aquel presente de los pobladores de La Sierpe, ubicable a inicios de la década de los cincuenta, se extiende al siglo xxi. La leyenda sigue viva: las peregrinaciones en San Benito Abad (departamento de Sucre) –zona de influencia de la Ciénaga Grande, para adorar a un Cristo negro llamado Milagroso de la Villa– dan fe de esa actualidad. En la procesión de 2008, asistieron cerca de tres mil creyentes, y José Chadid, sacerdote de la Villa de San Benito, afirmó que en la procesión anual «es donde se escucha que Dios se salió de la Biblia» (Martínez, 9 de marzo de 2008). La crónica, una vez más, contiene a la leyenda. Los eventos fabulosos se hacen comunicables y entendibles al lector gracias a la crónica. De alguna manera, la crónica historiza la leyenda: la organiza en un orden cronológico que va desde el pasado arcaico hasta el presente del muerto alegre.

Intentaré demostrar que, a pesar de ese intento de historización (contención), la leyenda desborda a la crónica. Esto es así en varios sentidos. Primero, la crítica ha resaltado más los temas realistas mágicos que sirven para una crítica genética, como la ampliamente atendida por Conrado Zuluaga (2015)14. Segundo, la leyenda reportada afecta incluso la tipología textual de la crónica, y por extensión al periodismo de García Márquez, hasta el punto de ser calificados como literarios (Williams, 1985) o mágicos (Herscovitz, 2004). Tercero, obliga al lector de la crónica adoptar códigos de lectura no canónicos, como si estuviera frente a la literatura fantástica (McGrady, 1972). Cuarto, que es mi tarea en lo que sigue, la leyenda se irradia por los personajes, el espacio, la cosmovisión y la cotidianidad del universo narrativo hasta hacer viable que las fronteras de lo ontológico y lo metafísico, entre lo imposible y lo probable, entre lo veritativo y lo verosímil, se disuelvan.

Los habitantes de La Sierpe y su realidad son sobrenaturales. Incluso aquellos que no fueron herederos de los poderes de La Marquesita interactúan con esa realidad sobrenatural sin asombro. La hechicería es una práctica cotidiana. Esto se comprueba con la calma que un hombre llega al consultorio médico «para que me saque un mico que me metieron en la barriga» (García Márquez, 1985, p. 5). «Lo ordinario de lo sobrenatural es el gran marco para que a ciertos personajes se los trague la leyenda» (p. 21). No se trata de un pasaje de lo real objetivo a lo imaginario o fantasioso, sino que la leyenda es una narrativa que va a fijar justamente los rasgos memorables, hiperbólicos, de sus personajes. Así las cosas, los personajes por ser fantásticos se convierten en leyenda.

Devenir leyenda no es una nueva condición, es una fijación narrativa de su existencia. No cabe duda de que La Marquesita es el personaje más potente en este mundo. Sin embargo, hay otros habitantes que se vuelven personajes legendarios por su osadía; tal es el caso del hombre del pie hinchado, quien trató de alcanzar el tesoro escondido de La Marquesita. Este personaje es muy importante para entender los dos niveles textuales que ocupa la leyenda. Esta es memoria y modo de narración. Solo por esta doble dimensión es posible que la leyenda cuente la historia de un hombre que pisó la leyenda.

Para entender el caso del hombre del pie hinchado es necesario situarlo en el contexto de ese mundo de leyenda que es La Sierpe. La Sierpe es un microcosmos dentro del caribe colombiano. De ahí que la serie completa haya recibido el título de «Un país en la costa atlántica». Al tiempo es un universo narrativo autosuficiente (Sims, 1987, p. 46). La Sierpe nace como universo asimilable a lo mítico por su vinculación a la muerte de La Marquesita:

Concentró frente a su casa sus fabulosos rebaños y los hizo girar durante dos días en entorno a ella, hasta cuando se formó la ciénaga de La Sierpe, un mar espeso, inextricable, cuya superficie cubierta de anémonas impide que se conozcan sus límites exactos. (García Márquez, 1985, p. 8)

El elemento agua se ha registrado en diversos relatos fundacionales, forma parte de las mitologías cosmogónicas. También está asociado a la figura femenina. En esta primera crónica, se tiene la conjunción de una suerte de diosa creadora y un

mundo acuoso. La Sierpe ya existía, pero su constitución en «país de leyenda» obliga a ser una ciénaga y a tener límites imprecisos. Esta cosmogonía permite sostener que la leyenda «se traga» tanto al personaje central como a su universo.

La leyenda, cuenta la crónica, además va a infestar de «realismo mágico» al arrocero que intentó alcanzar el tesoro de La Marquesita. Su viaje es un desplazamiento a la leyenda misma. En el centro de la ciénaga, la creencia popular afirma, se encuentran enterrados los grandes tesoros de La Marquesita. «Allí hay un totumo con calabazos de oro al que se le tiene amarrada una canoa, y a esta la custodian culebras gigantes y caimanes blancos» (p. 8). Él va a ser testigo y testimonio de que sin lograr tocar el centro de la ciénaga-universo-leyenda, y con esa imposibilidad se le mantiene en el plano del deseo, fue suficiente con acercarse para que su pie sufriera una hinchazón monstruosa (García Márquez, 1985, p. 8).

Su monstruosidad no es signo de caída como lo es la cola de cerdo en Cien años de soledad. Otra caída se registra en la serie: al hombre que trató de robarse la dote de Jesusito se le hincharon las manos. Eso sí, la deformidad es un estigma que documenta la facticidad de la fantasía. Entonces, la hinchazón es el efecto, en el plano de la realidad, del atrevimiento, y el calificativo monstruoso es su medida.

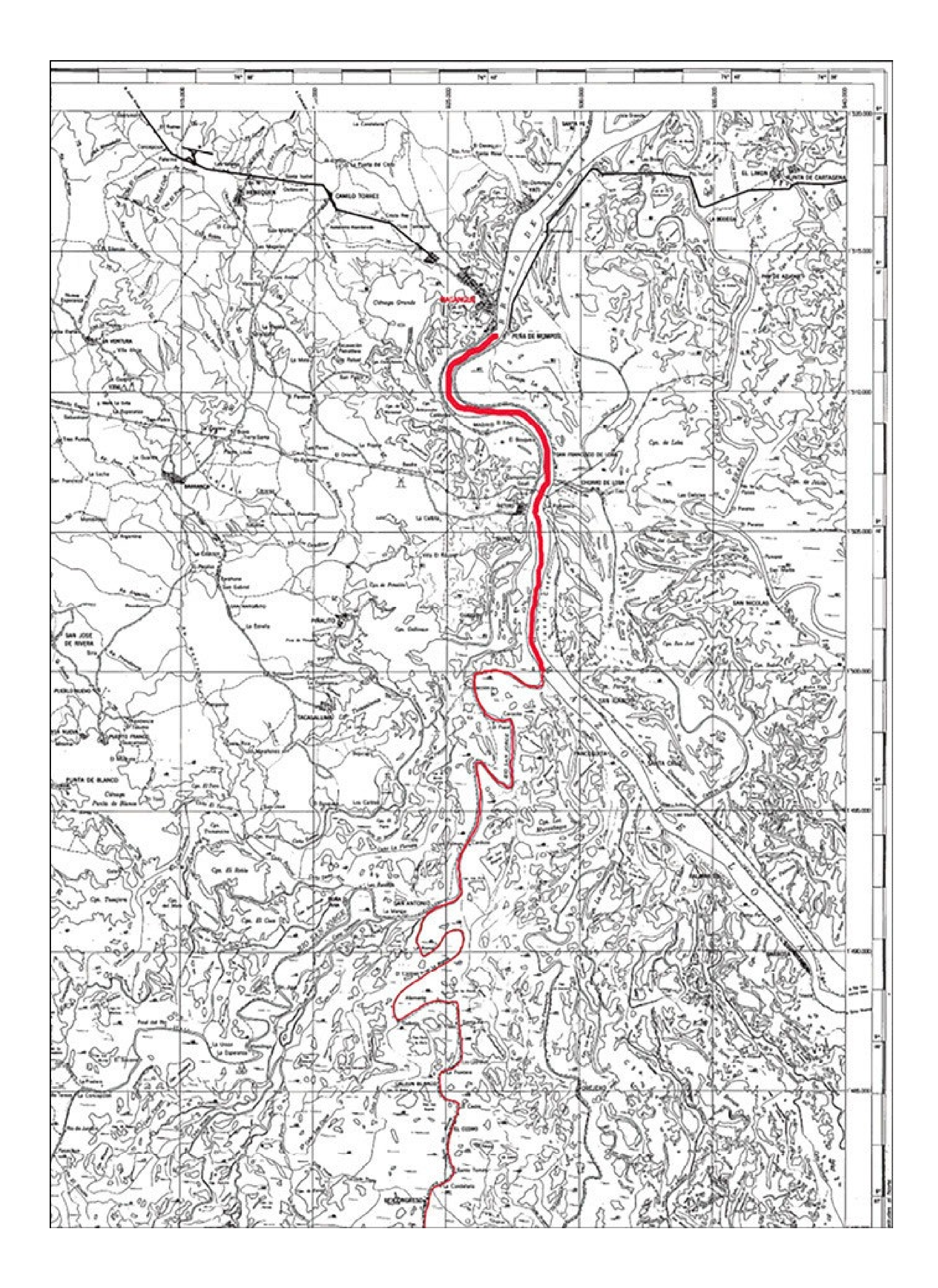
El hombre del pie hinchado luciría con satisfacción su monstruosidad por «ser el único hombre de La Sierpe que se ha atrevido a pisarle los terrenos a la leyenda» (García Márquez, 1985, p. 9). La deformación es la marca de su heroísmo. Son los riesgos que se corren en las expediciones a mundos perdidos o arcaicos, como el paraíso. Ese árbol de totumos de oro parece una alusión al árbol bíblico. La secularización recreada en la crónica no resalta la prohibición, opera con vigor la comprobación de que la leyenda es cierta. La deformación no es castigo por la transgresión, es una prueba de que lo fantástico tiene concreción en el plano de la realidad. Esto que le ocurrió al ambicioso arrocero no lo cuenta la leyenda, no forma parte de esa fijación narrativa. El lector sabe del suceso y travesía del hombre del pie hinchado por la crónica, y el cronista se informa por el mismo aventurero: «La descripción que hace el hombre de su aventura» (p. 8). En consecuencia, la leyenda «se traga» al hombre por su pie y también por su relato. La descripción de la travesía hecha por el arrocero –reporta la crónica– «es tan fantástica como la leyenda de La Marquesita» (p. 8). Finalmente, la crónica no es una memoria de hechos objetivos. No tiene una pretensión de verdad científica. La crónica es un registro subjetivo, mediado por la tradición

oral. Con la serie de La Sierpe, el lector está ante una crónica del deslizamiento: de lo fabuloso a lo real; pero una realidad excepcional, solo posible en un país de leyenda. Esto es justamente lo contrario al movimiento que advertía Vargas Llosa de tomar el mundo real objetivo y trasladarlo a lo mítico-legendario.

La Sierpe es un universo erráticamente cerrado

La Sierpe es un «país de leyenda» (García Márquez, 1985, p. 5), pero posee un estatuto de realidad ontológico: se le ubica en el mapa político territorial de Colombia. Para la década de los cincuenta, el departamento de Bolívar comprendía los actuales departamentos de Córdoba, Sucre y Bolívar. La crónica sitúa la ciénaga serpeña al sureste de aquel Bolívar, entre los ríos San Jorge y Cauca, y «más allá» de puntos de referencia como La Mojana y La Guaripa. Actualmente La Sierpe se encuentra al sur de Sucre. Hoy es posible hacer el recorrido en auto desde Magangué (Bolívar) hasta La Sierpe, por la vía a Corozal, en busca de mejor pavimento. Son aproximadamente 260 kilómetros, para recorrerlos en unas cinco horas15. Hace casi setenta años, al joven cronista le tomó tres días hacer la misma travesía. A tal peregrinación le adjudico la misma importancia que tuvo el éxodo de los Buendía que los conduciría, en últimas, a la fundación de Macondo. Ahora bien, en el caso de la crónica su relevancia es mayor porque se trata de un viaje que conduce de la realidad al mito. Una incursión por el territorio que parece ser un viaje por el tiempo, al pasado, a la atemporalidad de la leyenda.

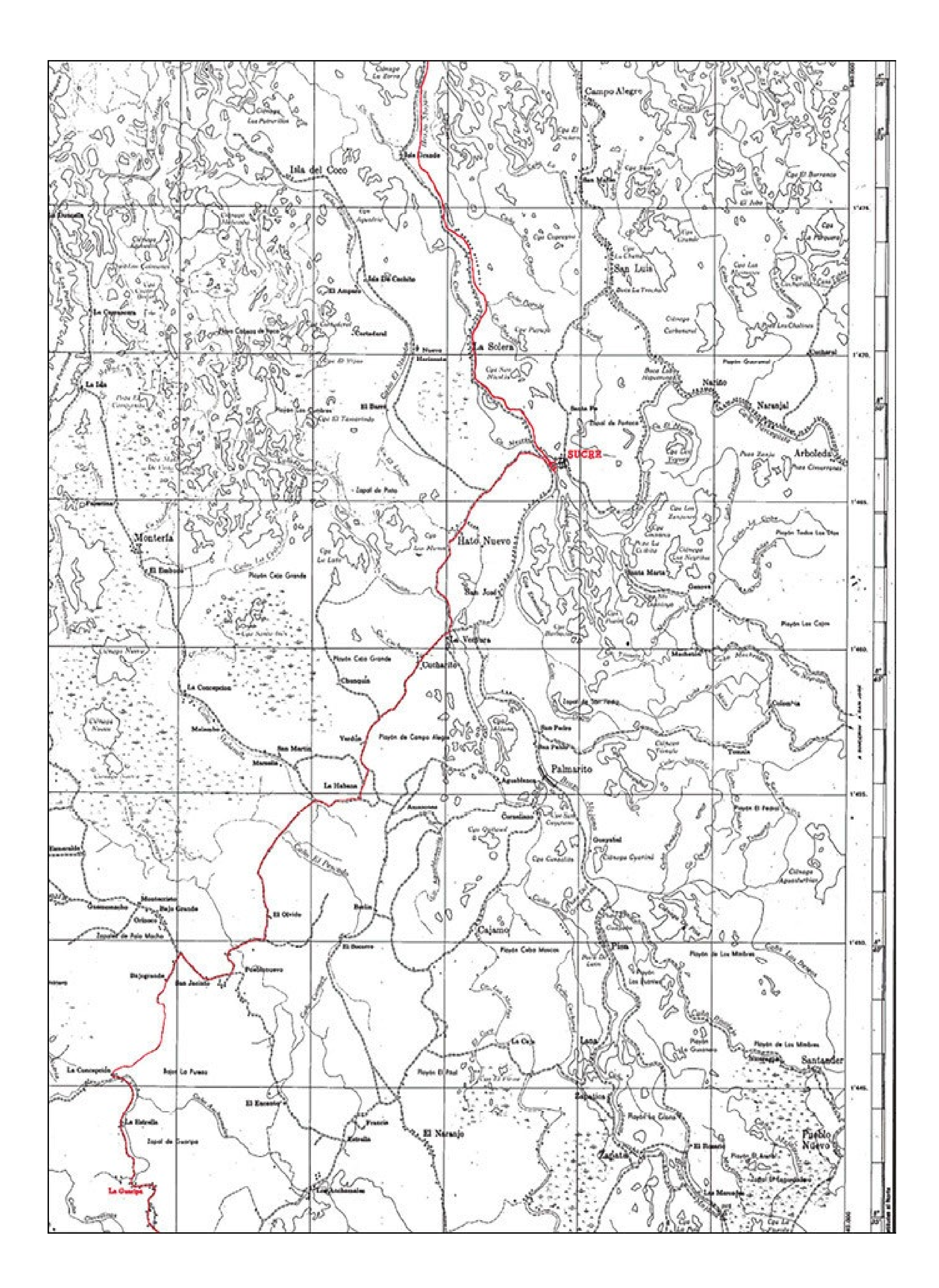
Dada la importancia referida, es oportuno ofrecerle al lector de hoy una reconstrucción de aquella peregrinación emprendida por García Márquez a los 25 años, de la que dejó registro en su crónica (cfr. García Márquez, 1985, p. 5). La crónica no registra la partida desde una ciudad cercana de referencia como Santa Marta o Mompox. Menciona un lugar más liminal como Magangué. Este punto de partida no es urbano (civilizado) ni propiamente la selva o la pampa (salvaje). Es asimilable al lugar que ocupan los llanos, en La vorágine, un interregno entre Bogotá y el Amazonas. En Magangué se toma una lancha para el puerto de Sucre, lo que demora unas «pocas horas» (mapa 1).


MAGANGUE
CAMILO TORRES
PEÑA DE MOMPOS
EL LIMON
PUNTA DE CARTAGENA
LA BODEGA

Mapa 1

Fuente: Instituto Geográfico Agustín Codazzi de Colombia: Carta General del departamento de Bolívar, año 1961, escala 1:100.000. Mapas aerofotogramétrico con base en fotografías de diciembre de 1953 a febrero de 1955. Fragmento de la plancha 53.

Como puede verse en el mapa 1, el primer trecho del recorrido se hace por el brazo La Loba; es bastante navegable, mientras que en el trecho por el río San Jorge el camino se angosta. El último trecho, ya por el brazo de La Mojana, es un caño considerablemente más angosto y de navegación más lenta. De puerto Sucre a La Guaripa se tarda «medio día» y ahora el viaje se hace en bestia (mapa 2). El recorrido se emprende por la sabana entre diversas ciénagas, intercalándose senderos y caminos de herradura y carreteables. Es notorio que la ruta no se puede realizar de manera más recta, y debe ir muy al occidente hasta Concepción, La Estrella y, por fin, La Guaripa.

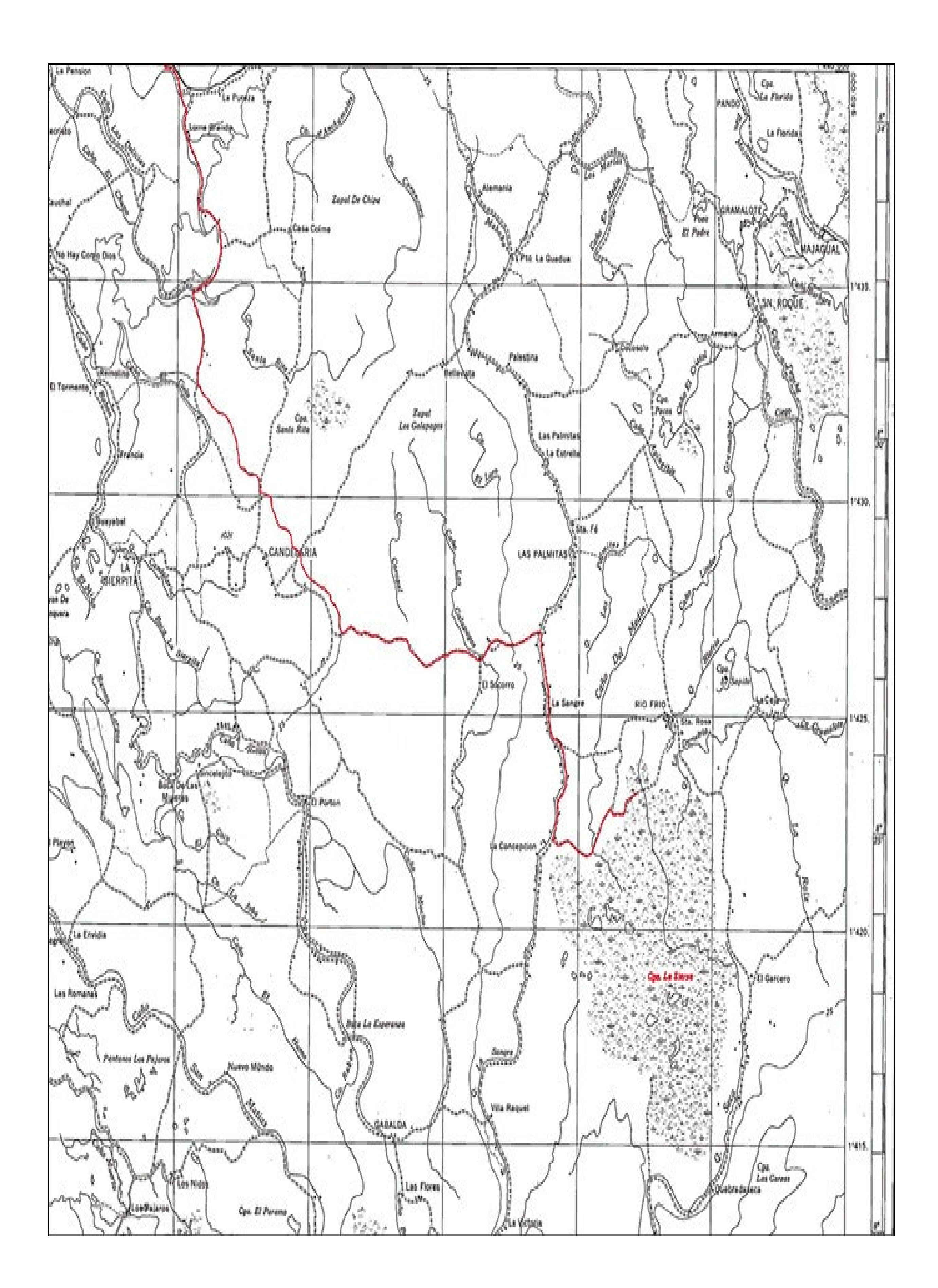


Campo Alegre
Isla del Coco
Isla Grande
San Luis
La Solera
SUCRE
Nariño
Naranjal
Arboleda
Montería
Hato Nuevo
Santa Marta
Genova
La Ventura
Cocharito
La Concepcion
San Martin
La Habana
Palmarito
Colombia
Cajamo
El Olvido
Bajo Grande
El Socorro
San Jacinto
Pueblonuevo
Piza
La Ceja
Lena
Santander
La Concepción
El Naranjo
Zapatica
Pueblo Nuevo
La Estrella
La Guaripa

Mapa 2

Fuente: Instituto Geográfico Agustín Codazzi de Colombia: Carta General del departamento de Bolívar, año 1961, escala 1:100.000. Mapas aerofotogramétrico con base en fotografías de diciembre de 1953 a febrero de 1955. Fragmento de la plancha 63.

El último tramo (mapa 3), de La Guaripa a La Sierpe, toma «dos días de viaje con el agua y el cieno a la cintura» (García Márquez, 1985, p. 5). En este punto parece que la topografía sinuosa y demandante se sincroniza con un mundo de fantasía al que está por arribarse. Es una suerte de locus terribilis, de alta demanda física y mental, acorde con un pasaje no tanto de iniciación sino de cruzamiento a una nueva forma de la realidad. Finalmente, las convenciones cartográficas representan La Sierpe como un gran pantano, produciendo una bella textura que destaca sobre el espacio en blanco que prevalece en el mapa 3. La dimensión de La Sierpe supera en mucho a la ciénaga colindante con Majagual, y esto es una medida del universo narrativo donde nos va a instalar la crónica y una medida del universo hiperbólico de La Marquesita.



Mapa 3

Fuente: Instituto Geográfico Agustín Codazzi de Colombia: Carta General del departamento de Bolívar, año 1961, escala 1:100.000. Mapas aerofotogramétrico con base en fotografías de diciembre de 1953 a febrero de 1955. Fragmento de la plancha 73.

Los mapas ayudan a los lectores de hoy a hacerse una idea más ajustada del aislamiento de ciénaga de La Sierpe. Aunque la crónica consigna que no está totalmente incomunicada: los comerciantes de arroz realizaban la travesía en busca del buen y nada costoso grano de arroz cultivado en los tremedales serpeños. Si la ida a La Sierpe parece difícil, el regreso es casi imposible. La crónica pareciera advertir que es un viaje en una sola dirección y que no exagera con su subtítulo «Viaje sin regreso» (García Márquez, 1985, p. 5). El mundo narrativo de La Sierpe «se traga» a quienes incursionan en él. El país de leyenda se cierra tras el ingreso de los visitantes. El excursionista que se prepara para el regreso puede ser dado de muerte bien sea por un acto de violencia («a machetazos») o de hechicería («con el vientre lleno de ranas»).

¿Qué puede determinar que a pesar de haber «nada de extraño» (García Márquez, 1985, p. 6) en la imposibilidad de salir de La Sierpe, los comerciantes de arroz sí puedan, al parecer, entrar y salir con libertad? Quizás la cerrazón del universo narrativo sea parcial. El incursionar de los comerciantes de arroz es superficial y, sobre todo, pragmático. Apelando a las categorías marxistas de valor de uso y de valor de cambio, empleadas por Sims (1987), puedo afirmar que el valor de cambio resulta intrascendental para esa cosmovisión. Mientras que el verdadero bien preciado son los poderes (provenientes) de La Marquesita. Estos son un valor de uso, desvinculados de la producción y acumulación de bienes de consumo. Nótese que la industria está ausente en este mundo.

La apreciación y valoración que tienen esos poderes están asociados a una fuerza de trabajo más directiva que productiva. Lo productivo puede provenir de dos fuentes: la industrial, resultado de la tecnificación de la producción material. La otra sería burocrática, a saber, la institucionalización de la cadena de mando y una burguesía en busca de reconocimiento. Ninguna de estas dos fuentes se comprueba en el orden social de La Sierpe. Es una organización directiva por su

origen aristocrático marqués, pero sin descendencia, sin transmisión sanguínea (La Marquesita muere virgen). Entonces es una degradación plebeya.

En la crónica, se procuran actividades libres de esfuerzo y que preservan el tiempo para el ocio: se puede desmontar el terreno o curar a las personas y los animales enfermos sin moverse de la hamaca (García Márquez, 1985, p. 12). Adicionalmente, no se puede recibir dinero por los servicios «porque ello haría ineficaz su poder» (García Márquez, 1985, p. 11). Sin embargo, sí se tiene licencia para aceptar obsequios como animales u objetos, o que los pacientes trabajen para el curandero (p. 11). Esto corresponde más a una actividad tribal del trueque o, mejor, a las prácticas de reciprocidad precapitalistas. Lo anterior «significa que su trabajo no se transforma en un producto y que no usa su poder como medio de producción», luego «en La Sierpe prevalece el valor de uso» (Sims, 1987, p. 50).

Los comerciantes de arroz foráneos están instalados en la ley económica del valor de cambio, por lo mismo no atentan contra los valores trascendentales de La Sierpe. Caso contrario ocurre con aquellos visitantes que, a lo mejor, sean «mensajero[s] de nuevas fórmulas para enriquecer la hechicería». Los serpeños no tienen inconveniente de derribarlos a machetazos (García Márquez, 1985, p. 14), porque estos, y no aquellos, son quienes atentan contra los valores auténticos, los poderes sobrenaturales, de La Sierpe. En consecuencia, el mundo se cierra como recurso para mantener su cohesión y articulación.

La Sierpe se funda como un mundo acuoso, ya lo mencioné, con la muerte de La Marquesita. Será un mundo cerrado de muchas formas. No en un sentido de impedir la entrada y salida. Es un mundo sinuoso con una topografía entreverada o, mejor aún, laberíntica. Su territorio geográfico enmarañado es solo un anuncio de la cartografía cultural de la zona, a saber, la cerrazón social es errática. En mi entender, esta es la única manera en que un universo cerrado se hace comprensible, hoy. Los hombres actuales han heredado un mundo fracturado por la experiencia trágica, por la pregunta filosófica. Los tiempos míticos en que las leyes y la voluntad de los dioses hacían homología incuestionable han quedado atrás. Lukács (1985) enseña que:

El círculo en el cual viven metafísicamente los griegos es más pequeño que el nuestro, por eso no podemos nunca introducirnos vivos en él; o, por mejor decir:

está para nosotros roto y abierto el círculo cuya cerrazón constituye la esencia trascendental de su vida; porque ya no somos capaces de respirar en un mundo cerrado. (pp. 301-302)

El aislamiento geográfico propicia un cierre pero no lo crea. Así mismo, que la dificultad sea el salir y no el entrar da el sentido de que es móvil en el gesto de cerrarse y abrirse –como un laberinto que tiene puertas para intercambiar con el exterior–. Allende la idea de una suerte de determinismo que ya sea por violencia o hechicería castiga mortalmente el intento de salir, la crónica también registra casos en que los pobladores no desean irse. Su permanencia parece libre de coacciones. La diferencia es que estos arraigados son presentados como habitantes (¿permanentes?) y no como gente de paso, lo que implica una simbiosis heterodoxa entre el lugareño y el territorio: «A los habitantes de La Sierpe nada los hará abandonar su infierno de malaria, de hechicería, de animales y supersticiones» (García Márquez, 1985, p. 6).

La referencia a la hechicería y las supersticiones es el lazo vinculante con su dimensión legendaria. En la tradición griega, explica Lukács (1985), los mundos cerrados se asemejan al círculo. Esto expresa su homogeneidad interior. La figura del círculo, forma de la perfección cósmica, tiene la cualidad de que su centro es equidistante en cualquiera de los puntos de su periferia. Existe una certeza absoluta en hallar el centro, siempre con la misma fórmula, desde cualquier lugar del límite. En la fundación pantanosa de La Sierpe, es decir, en el tiempo fundacional fabuloso, los rebaños giraron en torno a ella, sin producir claramente una figura circular. La Marquesita tendría que ser el centro de ese círculo imperfecto.

En La Sierpe legendaria, no en la real, el tesoro más grande –el secreto de la vida eterna (García Márquez, 1985, p. 8)– está oculto en el centro. En una lectura racional, el tesoro debería estar bajo el lecho de muerte de La Marquesita. Habría, así, dos razones para hacer fácilmente hallable el tesoro. Sin embargo, ese lugar se mantiene inalcanzable, y se sabe de él solo por tradición oral (García Márquez, 1985, p. 8).[16] En este momento, la leyenda se ha tragado también La Sierpe real, se ha cerrado sobre ella. Por lo tanto,

Ante la imposibilidad de decidir sobre lo que está dispuesto a aceptar como verdad y lo que prefiere considerar como elemento fantástico, el lector acaba por suspender su habitual criterio de realidad y entra de lleno, encantado, en el mundo maravilloso de La Sierpe. (McGrady, 1972, p. 314)

Como lo expresa McGrady en las últimas palabras de la cita, el lector «entra de lleno» en el acto de lectura al mundo narrativo de la leyenda. El pacto de lectura para su mejor comprensión obliga a suspender la racionalidad occidental y a aceptar los códigos de este antecedente del realismo mágico: lo sobrenatural forma parte de la cotidianidad de los habitantes de la ciénaga. En este punto se tiene que La Sierpe es un país dentro del caribe sabanero por dos razones: su lejanía espacial y mental. Ingresar a ese universo implica abrazar sus lógicas, entre ellas, el sincretismo religioso: son católicos creyentes, y no tienen conflicto en adorar «cualquier objeto en el que ellos crean descubrir facultades divinas y les rezan oraciones inventadas por ellos mismos» (García Márquez, 1985, pp. 6-7). El origen de esa heterodoxia se puede ubicar en la persona y símbolo de La Marquesita.

Esa cosmogonía tiene una fuerza centrípeta que es La Marquesita: «Era una especie de gran mamá de quienes le servían en La Sierpe» (García Márquez, 1985, p. 7). Por lo tanto, La Marquesita es el eje articulador principal. Al respecto, Corral (1977) entiende a este personaje como la «isotopía de La Sierpe» (p. 79). La organización social de la sociedad serpeña se debe a la herencia de todos los poderes que, en el tiempo arcaico, cuando vivía La Marquesita, se concentraban en ella, y que están ahora difuminados entre escasas seis familias muy cercanas al poder matriarcal. Esta media docena de herederos no tiene una relación horizontal entre sus clanes, han sido agrupados y jerarquizados dependiendo de las cualidades (importancia) de los poderes otorgados.

Más allá de la representación real maravillosa de la matrona, intento demostrar que su omnipotencia es una fuerza que cohesiona tan estrechamente este pueblo de fábula que lo cierra por su inmovilidad social. Los poderes concedidos por la matrona se siguen heredando linealmente, por castas. Esto hace imposible la democratización de la tenencia de los poderes. En consecuencia, el mundo se cierra en su estructura piramidal, por la cual la historia personal del matriarcado inicial y, posteriormente, de las castas es coincidente o, incluso, legitima la

historia «nacional» –claro está, uso este adjetivo en un sentido atrevidamente alegórico y provisional–.

El universo está cerrado también desde la perspectiva en que la historia de la familia es la misma e indivisa de la historia del pueblo. El sentido histórico del pueblo, resultado de un acto de lectura, emana de la esfera privada de La Marquesita y su herencia. Este legado es una suerte de continuidad menos ponente, ya no existe una realización omnímoda, pero de alguna manera garantiza la organización social estática. La inmovilidad es real incluso en el caso de que la familia pueda dilapidar el poder otorgado, como en el caso de la «facultad de caminar sobre las aguas» (García Márquez, 1985, p. 10), perdido por jugarlo a las cartas. Este no se reasigna a otra familia. Esa pérdida no es ocasión para horizontalizar su distribución. Simplemente se desperdicia. Al perderse se va diluyendo la presencia mediada de La Marquesita, pero se conserva, eso sí, su aglutinamiento jerarquizado. Vargas Llosa (1971) explica el fenómeno en función de una ideología feudal –lo afirma para «Funerales», pero es predicable para la crónica–.

Esto sería una constante en varias obras de García Márquez. Vargas Llosa (1971) señala los Macondos –en plural, porque no son exactamente el mismo pueblo– de La hojarasca y «Los funerales de la mamá grande», a los que yo le añado La Sierpe: «La sociedad de hoy es la de ayer y será la de mañana, aunque cambien las personas. Todo se hereda y se lega, la continuidad familiar [y del clan, agrego yo] del vértice asegura la quieta armonía». El peruano continúa diciendo de la matrona, en relación ahora con la fuente primera de estático balance, que «su figura se confunde, desde la perspectiva popular, con la del mismo Dios» (Vargas Llosa, 1971, p. 472). La matriarca de La Sierpe no solo es sustento semidivino para el pueblo, lo es por oficio: tiene el hábito de viajar por toda la región para sanar y resolver afanes económicos a sus protegidos.

Esta evidente actitud señorial, premoderna, se constata por igual en –ahora una figura masculina– el generalísimo de El otoño del patriarca. La Marquesita corresponde a la sumisión o adhesión de sus feligreses con el favor de su protección. Aquí la cerrazón de este mundo se presenta en dos direcciones: una con respecto a abrazar a La Marquesita como una figura divina (dimensión espiritual); otra en relación con la devoción al señorío que encarna la gran mamá (dimensión política).

Las seis castas, ante la ausencia de La Marquesita, son los nuevos hilos

cohesionadores. No tan potentes como la fuente original, pero funcionalmente eficaces. Si bien la posesión de los poderes sobrenaturales ahora se reparte en varias manos, eso no repercute en una sociedad menos cerrada. No es necesario que todos los pobladores sean portadores de dichos poderes. No es un mundo habitado por solo (semi)dioses. La Sierpe continúa cerrada en tanto que todos los habitantes de la base de la pirámide se benefician de los poderes por igual. La hechicería para bien y para mal sigue operando. Es una práctica de socialización vigente pero solo válida –sin asombro ni extrañeza– para los serpeños.

Recuérdese al hombre que consultó un médico –de tradición occidental y científica, se entiende– porque le habían metido un mico en el estómago (García Márquez, 1985, p. 5). El enfermo, del inicio de la serie, reaparece justo al final de la segunda crónica[17], lo más probable, para morir de la «tremenda peritonitis» de la que fue víctima por «fórmulas fulminantes» de hechicería (p. 14). Aun cuando no se afirme con contundencia que el hombre haya muerto, se puede aceptar que ese fue su destino final. De ser así, se tiene que la ciencia médica occidental del doctor consultado al inicio fue ineficaz para las artes maléficas de La Sierpe. En otras palabras, aceptar ese desenlace, como hipótesis, tiene la sugestiva consecuencia de comprobar, por otros medios, que el mundo legendario es inmune a los conocimientos del exterior. Luego, ese blindaje es signo de su otra manera de ser cerrado. Sus saberes autóctonos no solo son posibles dentro de la cosmovisión idólatra, sino que son ciertos al ponérselos a prueba con la ciencia del afuera. Sus víctimas siguen irreparablemente atrapadas al poder de esa magia. La leyenda se cierra sobre ellos como la misma certeza del maleficio.

Coda

La serie de La Sierpe (García Márquez, 1985) sirve de fuente documental a «Los funerales de la Mamá Grande» y este, a su vez, traza un puente a la obra cumbre, Cien años de soledad. Por supuesto, La Marquesita serpeña es el arquetipo de todas las grandes matronas del universo literario de García Márquez. Aunque lo anterior es cierto, quiero terminar esta reflexión señalando que las crónicas de La Sierpe pueden ser estudiadas –en otro lugar y por otros investigadores–, desde una perspectiva de crítica genética (Jenny, 1996), como el gran archivo del

proyecto literario (¿extensivo al periodismo?) garciamarquiano, tal como ya lo ha iniciado el profesor Conrado Zuluaga (2015). Habría además una ruta por abordar en relación con la función de las ferias para ser leídas como carnavales donde el folclore se expresa de manera singular. Aquí cabe recordar toda la romería que se formó alrededor del viejo ángel de «Un señor muy viejo con unas alas enormes». Este, por la superstición popular, podría acompañar el santoral (pagano) de La Sierpe. La romería carnavalesca también acompañó la carpa itinerante de la abuela desalmada y su nieta. Y al día de hoy, en San Benito Abad (Sucre), las procesiones son una excelente ocasión para hacer un estudio de caso que sirva de modelo de análisis a las ferias recreadas por la literatura de García Márquez.

Otra ruta son los hechiceros como una suerte de vasos comunicantes que le permite al proyecto poético, más que la autorreferencia, la redondez de su apuesta. A los funerales de la gran muerta asisten, entre otros, «los hechiceros de la Sierpe» (García Márquez, 2012a, p. 97), «los brujos de la Mojana» y «hombres con culebras enrolladas en el cuello que pregonaban el bálsamo definitivo para curar la erisipela y asegurar la vida eterna» (p. 111). El médico que atiende a la Mamá Grande, sin ser presentado como un hechicero, es un doctor laureado en Montpellier pero contradictor de su propia ciencia. Debido a la artritis se «anquilosó en un chinchorro, y terminó por atender a sus pacientes sin visitarlos» (García Márquez, 2012a, p. 100). Este médico comparte con los poderes legados por la matrona serpeña la característica de obrar a la distancia.

La Marquesita sería omnipotente si no fuera porque no consigue la resurrección de los muertos. Poder que sí posee Blacamán, el bueno, según cuenta él mismo, en tanto narrador intradiegético. Él encierra en un mausoleo al otro Blacamán, el malo; allí lo resucita para abandonarlo «en el horror»: «Cada vez que paso por estos rumbos […] pongo el oído en la lápida para sentirlo llorar entre los escombros del baúl desbaratado y si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar» (García Márquez, 2012b, p. 70). Blacamán –el malo o el bueno– perfectamente podría ser uno de aquellos asistentes a los funerales de la Mamá Grande con serpientes al cuello. Este personaje curandero es potente porque conecta la hechicería, la superstición y las ferias o carnavales. Al respecto recuérdese que «entre la muchedumbre de apátridas y vividores», que acompaña la carpa del amor errante de Eréndida, «estaba Blacamán, el bueno, trepado en una mesa, pidiendo una culebra de verdad para probar en carne propia un antídoto de su invención» (García Márquez, 2012b, p. 107).

Por último, en relación con los hechiceros, se tiene que el padre de Ulises, en el cuento «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada», conoció a un hombre que podía caminar sobre el agua, «pero hace mucho tiempo» (García Márquez, 2012b, p. 87). Atendiendo a dicha referencia, la historia de la cándida Eréndira se ubica en la línea diacrónica aportada por la crónica de La Sierpe en los tiempos en que esa facultad, propia de los hechiceros, se perdió por jugarla a las cartas. Es decir que ellos sirven para reconstruir la cronología del proyecto literario global.

El cuento «Los funerales de la Mamá Grande» se autodenomina crónica (García Márquez, 2012a, pp. 111, 112). Esto es, en el plano de la reflexividad del género literario, reforzar el desplazamiento de la ficción a la realidad y viceversa. Por ejemplo, entre los asistentes a los funerales también se encuentran «los mamadores de gallo de La Cueva» (García Márquez, 2012a, p. 111). Ellos también hicieron presencia en el ocaso de Macondo en Cien años de soledad. Se hace un viaje a la ficción para reportar, desde ahí adentro, universos narrativos que intersectan el logos y el mito, a los que se traga la leyenda. La historia de la cándida Eréndira se narra en tercera persona. Así ocurre hasta el último cuarto del cuento, cuando emerge, momentáneamente, una voz en primera persona. Una voz narrativa anónima que afirma haber conocido a la abuela y su nieta. El narrador de primera persona, literal y simbólicamente, hace un viaje a la ficción en la camioneta de Cepeda Samudio. La leyenda, registrada también por Rafael Escalona, se ubica en un lugar liminal: el desierto y su frontera (García Márquez, 2012b, p. 106). Ahora el universo no es pantanoso; sin embargo, las ciénagas ayudan a dibujar un cronotopo: «las ciénagas del pasado» (García Márquez, 2012b, p. 72) y el presente del desierto. En este último, el cuento deja a Eréndira, por fin, libre de su abuela, corriendo, escapando de la palabra: «ninguna voz de este mundo la podía detener» (p. 119). Corre a las fauces de la leyenda: «jamás se volvió a tener la menor noticia de ella» (p. 119).

Referencias bibliográficas

Castaño Restrepo

, G. (2007). Cultura popular, oralidad y literatura en «Los funerales de la Mamá

Grande». Anales de Literatura Hispanoamericana, 36, 255-268.

Corral

, W. (1977). La serie de La Sierpe: García Márquez y la disolución informativa. Texto Crítico, 3(8), 73-87.

García Márquez

, G. (1985). Crónicas y reportajes. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.

García Márquez

, G. (2012a). Los funerales de la Mamá Grande. Barcelona, España: Norma.

García Márquez

, G. (2012b). La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Barcelona, España: Norma.

Gilard

, J. (1976). La obra periodística de García Márquez, 1954-1956. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 2(4), 151-176.

Herscovitz

, H. (2004). O jornalismo mágico de Gabriel García Márquez. Estudos em Jornalismo e Mídia, 1(2), 175-195.

Jenny

, L. (1996). Genetic criticism and its myths. Yale French Studies, 89, 9-25.

Lukács

, G. (1985). El alma y las formas. Barcelona, España: Grijalbo.

Martínez

, L.V. (9 de marzo de 2008). Fe al Milagroso de la Villa, en San Benito Abad (Sucre), pasa de generación en generación. El Tiempo. Recuperado de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3993631

McGrady

, D. (1972). Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez. Thesaurus, 27(2), 294-320.

Nietzsche

, F. (2000). El nacimiento de la tragedia. Madrid, España: Alianza.

Sarango

, C., Jarrín, M. V., Rangel, V. Chacón, S., Le Baut, T. y Hernández J. (2017). Análisis de lo social en la obra Los funerales de la Mamá Grande de Gabriel García Márquez. Analisys, 20(9), 1-15.

Sims

, R. (1978). The creation of myth in Garcia Marquez’ «Los funerales de la Mama Grande». Hispania, 61(1), 14-23.

Sims

, R. (1987). La serie de La Sierpe de García Márquez: la política de la narración o cómo narrar la política. Chasqui, 16(1), 45-53.

Vargas Llosa

, M. (1971). García Márquez: Historia de un deicidio. Barcelona, España: Barral.

Williams

, R. (1985). An introduction to the early journalism of Garcia Marquez: 1948-1958. Latin American Literary Review, 13(25), 117-132.

Zuluaga

, C. (2015). Leer a García Márquez. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

---

11. En este punto de la presentación, el término «historia» se asimila al vocablo inglés de story, es así aun cuando el mismo narrador anuncia que es «la verídica historia». «Verídico», aquí, no se vincula con, por ejemplo, el cálculo veritativo de la lógica simbólica, sino que el adjetivo tiene una relación irónica con la noción de verdad. Dicho relato será verídico muy a pesar de los hechos

maravillosos que serán referidos.

12. El orden mítico, en la obra de Nietzsche (2000), según entiendo, es una suerte de matriz polivalente que le permite al hombre 1) estar en el mundo: percibir e interpretar su realidad, y 2) tener una actitud creativa (poética) desde su sensibilidad, esto es, crear realidades y crearse a sí mismo. Esto de por sí es una «simbólica del conocimiento» (p. 101) que media entre el sujeto (mítico) y el mundo (creado míticamente). En este marco, entiendo que el mito no es un objeto del conocimiento sino una relación (sensibilidad particular) del hombre con el mundo y la deidad (universalidad), en la que se juega el infinito, el absoluto, de manera radical, sin grados ni cuotas. Ello es posible gracias a lo que Nietzsche denomina el milagro: «Toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero. Sólo por el mito quedan salvadas todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su andar vagando al azar. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demónicos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus luchas: y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecer a partir de representaciones míticas» (pp. 189-190).

13. Las evaluaciones o consolidaciones realizadas por el cronista se expresan con la conjugación verbal en presente, que resalto en las siguientes citas: «Uno de los episodios más corrientes de la vida diaria es vengar una ofensa» (García Márquez, 1985, p. 5). «Quien decida correr los riesgos de esta aventura», «Cosechan arroz y tienen oraciones para que sea de buena calidad», «Se enamoran como católicos y como españoles» (p. 6). Ahora solo aporto un ejemplo de cada crónica, en «La herencia sobrenatural de La Marquesita», se lee: «Así explican los habitantes de La Sierpe la pérdida de uno de los poderes más útiles» (p. 10). En «La extraña idolatría de La Sierpe», se encuentra: «Hombres y mujeres concurren a ese lugar para depositar limosnas y solicitar milagros» (p. 16). En la última crónica, «El muerto alegre», inicia así: «El ataúd llega antes del amanecer. Entonces se transforma el ambiente, porque algo parece indicar a la gente de La Sierpe que lo que proporciona a la muerte una dimensión de pavor, no es propiamente el cadáver, sino la caja mortuoria» (p. 23).

14. El profesor Zuluaga (2015) hace un exhaustivo ejercicio de revisar las

columnas periodísticas que le habrían servido a García Márquez de «libreta de notas» (p. 49) y resultan indispensables para los lectores que «aspiran a conocer las costuras de su escritura, e intentar comprender el proceso creativo» (p. 50). En particular remito a los tres primeros capítulos de Leer a García Márquez. Me llama la atención, eso sí, que en «La prehistoria literaria de García Márquez» pasa por alto las crónicas de La Sierpe cuando McGrady (1972) y Gilard (1976), este último un autor conocido y trabajado por Zuluaga, las habían señalado como antecedente para el cuento «Funerales».

15. Existe otro camino con cerca de 45 kilómetros menos, por Granada y El Roble, pero la carretera se encuentra sin asfaltar. Esto hace el recorrido tortuoso y lento.

16. En otro trabajo de Sims (1978), en el que estudia el cuento «Los funerales de la Mamá Grande» en clave mítica, explica la siguiente vinculación entre la tradición oral y el mito: «Robert Kellogg and Robert Scholes define myth in terms of an oral tradition: ‘A myth, then, is a traditional plot which can be transmitted’» (p. 14). También cita a Warner Berthoff, para quien el mito es tanto lo dicho como el modo de contar. Explica Sims que Berthoff distingue entre las narrativas mítica e histórica, así: «Myths are told, and we do not know their particular origin. Histories… are reassembled. That is, we do not know myth as a making, only as a telling» (Berthoff, citado en Sims, 1978, p. 14).

17. Me refiero al final de «La herencia sobrenatural de La Marquesita». Esta y la primera crónica conforman un ciclo donde La Marquesita y su herencia tenían vigencia. Las dos primeras crónicas sirven de explicación diacrónica a las prácticas culturales y religiosas posteriores en La Sierpe. Las otras dos crónicas registran prácticas sincrónicas y actuales de la idolatría a figuras menores, en relación con la gran matrona, como Jesusito, y deidades representadas en una tabla o un riñón. El carnaval es el hilo conductor dentro de la tercera y cuarta crónica, así como el vaso comunicante entre los dos ciclos. Esta degradación de las deidades, desde La Marquesita hasta Santa Tabla y San Riñón (Sims, 1987, p. 52; Corral, 1977, p. 84), tiene paralelamente una coincidencia en relación con la degradación de los poderes sobrenaturales. Se pasa de la «ciencia original de La Marquesita» (García Márquez, 1985, p. 13), que aun pudiendo dañar se empleaba para reparar, a la hechicería de los hombres vulgares: «el maleficio torcido que no edifica sino que destruye» (p. 13).



El periodismo entendido en clave política: compromiso y denuncia en Gabriel García Márquez

El de García Márquez es un perfecto ejemplo de compromiso social y político de un escritor; compromiso que en cierto modo recuerda al de Zola en el Affaire Dreyfus [18], quien realizó una suerte de ejercicio periodístico precursor de los muckrakers, periodistas especializados y especialistas en la denuncia de la corrupción de empresas capitalistas y del propio Estado. Se trata de un escritor-periodista que actúa, con la responsabilidad social que corresponde a todo trabajador de la información, siempre y en toda circunstancia en conformidad tácita o explícita con su propia conciencia ética.

La responsabilidad o papel social del periodista es, en esta sociedad compleja en que cualquiera puede transmitir mensajes a públicos masivos, más importante que nunca. Es necesaria la función mediadora porque, si el periodismo pretende «descubrir» el mundo en toda su extensión a sus lectores, no puede recurrirse tan solo a la mera objetividad. Hay una cierta clase de literatura teñida, como es obvio, de subjetivismo que intenta canalizar y expresar un mensaje de compromiso: compromiso del escritor con la sociedad y con el hombre mediante el reflejo de los problemas y las injusticias que azotan al mundo. Sería algo semejante a la literatura engagé de la que hablaba el filósofo y escritor Jean Paul Sartre.

El periodismo como reflejo de la realidad latinoamericana: subdesarrollo, injusticia, opresión y violencia

La realidad latinoamericana aparece diáfanamente reflejada en la producción narrativa de Gabriel García Márquez. Algunos ejemplos, tratados de forma simbólica, son: el robo fantástico del mar por parte de los gringos efectuado en El otoño del patriarca; el desembarco neocolonialista norteamericano, que aparece reflejado bien a las claras en el cuento «Blacamán el Bueno, vendedor de milagros»; o la brutal explotación económica directa, encarnada por la compañía bananera United Fruit Company[19], que aparece representada en Cien

años de soledad –durante la ocupación– y en La hojarasca –después de la ocupación–. Así, están representadas claramente las tres fases principales de la ocupación neocolonial.

En muchas de sus novelas, Gabriel García Márquez realiza una denuncia del subdesarrollo en Latinoamérica. En el «Pueblo» donde transcurren La mala hora y El coronel no tiene quien le escriba, por ejemplo. La represión oficial y gubernamental, la violencia y la corrupción político-administrativa –subsiguientes la una a la otra– son definitorias de la realidad social latinoamericana, caracterizada por el subdesarrollo, fundamentalmente económico, y por la violencia cotidiana y normalizada.

Los mitos y leyendas, las creencias y supersticiones forman un entramado pararreal tan poderoso o más que la misma realidad objetiva, determinando comportamientos mentales y actuales de la gente. Así, el concepto de realidad se ampliaría y se haría más complejo en su obra, y, con ello, su compromiso de escritor con la misma realidad. (Saldívar, 1997, p. 261)

García Márquez siempre ha manifestado que trata de imitar con humildad a la realidad, que especialmente en el Caribe se muestra asombrosa y cuasi mágica.

No resulta baladí, ni debe escapar a nuestro juicio el hecho –nada casual– de que el ingreso de Gabriel García Márquez en el mundo del periodismo se produjera a raíz de El Bogotazo, del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Los años subsiguientes fueron los más cruentos y bárbaros de la violencia en Colombia, con los despóticos gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez y Roberto Urdaneta Arbeláez. Además, el golpe militar del general Gustavo Rojas Pinilla se produjo unos meses antes del acceso de Gabriel García Márquez a la jefatura de redacción de El Nacional. Como apunta Gilard (1981), la etapa de su formación como periodista se desenvuelve en «un periodo sumamente negro de la historia nacional en el que García Márquez se dedica a escribir textos humorísticos» (p. 39).

Asentado en Barranquilla, y en medio de una creciente censura, García Márquez se veía obligado a practicar en «La Jirafa» el género periodístico del comentario humorístico[20], para lo cual se valía de noticias y sucesos intrascendentes o fútiles

llegados por cable a la redacción de El Heraldo. No obstante, una lectura atenta de sus «jirafas» revela que ya por aquel entonces García Márquez se esforzaba por inocular de un modo subrepticio sus ideales políticos de izquierda mediante solapadas críticas al régimen conservador:

[…] hasta cierto punto, pudo [Gabriel García Márquez] dejar constancia de sus opiniones de izquierda y denunciar los hechos de la Violencia. La nota inaugural de su carrera de periodista –que ya revelaba también su problemática temporal de escritor– es un anuncio de los excesos sangrientos del sectarismo político que aun distaba mucho de alcanzar su clímax y una clara asimilación entre la ideología del poder colombiano de entonces y de las potencias del Eje. (Gilard, 1981, p. 41)

Durante las semanas posteriores a El Bogotazo, y también a partir del golpe institucional llevado a cabo por el gobierno conservador en noviembre de 1949, se instauró una censura rígida e implacable en Colombia. De ahí la explicación a los comentarios humorísticos del cataquero publicados en El Heraldo[21] en medio de una de las etapas más sangrientas del país.

Ideología y actividad política de García Márquez

García Márquez siempre ha mostrado su ideario político, socialista y antiimperialista, cuyo origen se retrotrae a la figura de su abuelo y a las aulas del internado de Zipaquirá. Desde que trabajaba en El Heraldo había pagado cuotas de solidaridad al Partido Comunista Colombiano y, ya en El Espectador, llegaba a organizar colectas entre sus compañeros de redacción.

Si bien su participación en el Partido fue simbólica, lo cierto es que Gilberto Vieira, el secretario general, contactó con el escritor para ofrecerle toda la información que necesitara para su trabajo periodístico. Los dirigentes comunistas colombianos incluso se permitieron la licencia de aconsejarle, tras la

publicación en mayo de 1955 de La hojarasca, que el estilo mítico y literario de esta novela daba la espalda a la realidad colombiana. Desde ese momento a García Márquez le entró un cierto complejo de culpa que de algún modo incrementó su compromiso con la realidad.

El inicio de la carrera política: la oposición a Pinochet

Gabriel García Márquez mantuvo, históricamente, una posición muy crítica respecto al dictador chileno Augusto Pinochet. En parte, la militancia política de nuestro escritor, siempre latente en su obra, se manifestó en todo su esplendor tras el golpe militar encabezado por Pinochet el 11 de septiembre de 1973, con el que se puso término al Gobierno constitucionalista de Salvador Allende:

Esta opción mía es bastante antigua, porque de una manera u otra creo haber tenido siempre una posición muy consecuente. Sin embargo, es mucho más visible, mucho más activa, mucho más militante, probablemente por un problema de conciencia, a partir del golpe militar de Chile. Tuve, de pronto, la impresión de que me había distraído: durante la Unidad Popular creí que ese proyecto iba a prosperar, que realmente iba a mantenerse, y no hice nada por contribuir de algún modo a que no lo destruyeran. Me equivoqué en eso. Entonces tuve un problema de conciencia cuando de pronto me encontré el 11 de septiembre a las ocho de la noche en Bogotá y me di cuenta que se había acabado, que se había venido abajo así […] y que habían llegado mucho más lejos de lo que uno esperaba hasta el punto de asesinar al presidente de la República. Entonces, en ese momento, y francamente por primera vez en toda mi vida, empecé a considerar que lo que tenía que hacer yo en política era más importante de lo que podría hacer en literatura. (Rentería, 1979, p. 98)

Unos meses después del golpe de Estado en Chile, moría Pablo Neruda en su refugio de Isla Negra. Su casa fue saqueada, pero los militares no pudieron evitar la silenciosa indignación de las miles de personas que asistieron al sepelio. Como señala Óscar Collazos (1983), tampoco pudieron evitar que el asesinato de

Salvador Allende y la muerte natural de Neruda estuvieran relacionadas por un hilo invisible nada casual.

En 1974, poco antes de concluir la escritura de El otoño del patriarca, García Márquez volvía a hacer diáfana su ideología, una opción política que causó no poca controversia en la intelligentsia cultural europea.

Soy un comunista que no encuentra dónde sentarse. Pero a pesar de eso yo sigo creyendo que el socialismo es una posibilidad real, que es la buena solución para América Latina, y que hay que tener una militancia más activa. Yo intenté esa militancia en los comienzos de la Revolución cubana, y trabajé con ella, como recuerdas, unos dos años, hasta que un conflicto transitorio me sacó por la ventana. Eso no alteró en nada mi solidaridad con Cuba, que es constante, comprensiva y no siempre fácil, pero me dejó convertido en un francotirador desperdigado e inofensivo. (Mendoza, 1973)

Periodismo y acción política: la revista Alternativa

Justamente el 2 de marzo de 1974 apareció en Colombia el primer número de Alternativa, un medio de comunicación que se caracterizó por su vehemente oposición al binomio partidista liberal-conservador que desde la independencia había gobernado en el país. Se trata de una revista de aparición quincenal cuyo lema era: «Atreverse a pensar es atreverse a luchar». ». La cúpula directiva de la revista estaba formada por Gabriel García Márquez, el sociólogo Orlando Fals Borda, Bernardo García y José Vicente Kataraín.

García Márquez prestó apoyo económico a la publicación, que mantuvo una línea de denuncia que le granjeó el desprecio de la prensa de derechas colombiana y del propio gobierno de la nación. En noviembre de 1975, la sede de Alternativa sufrió un atentado que dañó seriamente los archivos y la redacción de la revista. El Nobel colombiano publicó entonces un furibundo artículo en el que señala a los poderes fácticos del Estado como los responsables del ataque:

Nuestro único enemigo es la reacción y ésta vive a sus anchas dentro del sistema, y en especial dentro de los altos mandos de las Fuerzas Armadas, cuyo Comandante Supremo, de acuerdo con la Constitución, es el presidente de la República. Esto induce a pensar que el atentado contra Alternativa es obra de dinamiteros profesionales, cuya mentalidad fue revelada por los comandantes de las tres ramas cuando pidieron en documento público y solemne la clausura de la revista, y cuya doctrina fue expuesta por el general Camacho Leyva en el aquelarre gorila de Montevideo.

Sólo semejantes especialistas de la ciencia represiva disponen de la maestría técnica, de la imbecilidad política para honrarnos con una bomba de tan alto poder de consagración. Sabemos, por supuesto, que dentro de las Fuerzas Armadas hay otras tendencias distintas, aunque privadas de representatividad jerárquica y de canales de expresión pública, y que sólo cuando ellas conquisten su derecho de iniciativa y decisión internas se puede esperar un cierto alivio en este clima de barbarie militar. (Collazos, 1983, pp. 190-191)

Desde el primer momento la aceptación popular de Alternativa fue enorme, en parte gracias a decisiones como el dedicar un buen número de páginas al movimiento sindical colombiano. Además, se erigió en un altavoz político para las ideas de García Márquez, revelando los aspectos secretos y vergonzosos de los regímenes militares de Latinoamérica. Así, en cada número aparecían un par de artículos de fondo relativos a los excesos cometidos por los Estados autoritarios del Cono Sur.

La influencia y el rol político de Alternativa alcanzaron a ser tan grandes que el gobierno colombiano llegó a presionar a los anunciantes para que retiraran su publicidad de la revista. Finalmente, Alternativa no pudo sobrevivir mucho tiempo sin la entrada de ingresos publicitarios y terminó cerrando poco después.

Es durante esta época cuando Gabriel García Márquez practica un periodismo político tamizado por una evidente intención literaria. El 29 de abril de 1975 fue publicado en Alternativa el espléndido reportaje «Chile, el golpe y los gringos», en el que cuenta cómo, años antes del golpe contra Salvador Allende, el gobierno norteamericano y el ejército chileno habían llegado a una entente para

derrocar al líder socialista en el caso de que este venciera en las elecciones presidenciales:

A fines de 1969, tres generales del Pentágono cenaron con cuatro militares chilenos en una casa de los suburbios de Washington. El anfitrión era el entonces coronel Gerardo López Angulo, agregado aéreo de la misión militar de Chile en los Estados Unidos, y los invitados chilenos eran sus colegas de las otras armas. La cena era en honor del Director de la escuela de Aviación de Chile, General Carlos Toro Mazote, quien había llegado el día anterior para una visita de estudio. Los siete militares comieron ensalada de frutas y asado de ternera con guisantes, bebieron los vinos de corazón tibio de la remota patria del sur donde había pájaros luminosos en las playas mientras Washington naufragaba en la nieve y hablaron en inglés de lo único que parecía interesar a los chilenos en aquellos tiempos: las elecciones presidenciales del próximo septiembre. A los postres, uno de los generales del Pentágono preguntó qué haría el ejército de Chile si el candidato de la izquierda Salvador Allende ganaba las elecciones. El general Toro Mazote contestó:

–Nos tomamos el palacio de la Moneda en media hora, aunque tengamos que incendiarlo. (García Márquez, 1974, pp. 11-12)

Muchos de los artículos y reportajes políticos de Gabriel García Márquez fueron publicados en el libro Periodismo militante (García Márquez, 1978), de Dana Hilliot, quien recopiló allí gran parte de los textos publicados en Alternativa por el escritor cataquero. Como afirma Carmenza Kline (2003), todas estas publicaciones constituyen el reflejo de una época que Gabriel García Márquez dedicó casi por completo a escribir de política, pues esta, según afirma el Nobel colombiano, no puede estar divorciada de la actividad del periodista.

La «Operación Verdad»: la primera toma de contacto con la Cuba de Fidel

El 18 de enero de 1959, mientras ordenaba su escritorio de la redacción de

Venezuela Gráfica, entró por la puerta un cubano del Movimiento 26 de Julio que le informó de la llegada de un avión expreso de Cuba para trasladar a los periodistas que quisieran viajar a La Habana para cubrir el proceso denominado «Operación Verdad» por Fidel Castro, un juicio público a los criminales de guerra de la dictadura de Fulgencio Batista. La «Operación Verdad» fue articulada por el Gobierno cubano en parte para defenderse de las acusaciones de la prensa norteamericana de que los juicios, más que a criminales de guerra –como afirmaban los revolucionarios–, se ejecutaban contra los partidarios de Batista. De ahí la invitación a observadores internacionales y a periodistas de distintos países para que asistieran a los juicios sumarios.

Por esos días se juzgaba en el estadio deportivo a Sosa Blanco, uno de los grandes criminales de guerra del régimen derrocado. Estaba acusado de haber dado muerte fríamente a varios campesinos, a quienes consideró cómplices del ejército rebelde, y ahora era juzgado por un tribunal de barbudos uniformados. El estadio estaba a rebosar, y en el cuadrilátero del centro se encontraba el reo frente al tribunal, vestido con su overol azul de prisionero. Plinio Mendoza y García Márquez estaban en primera fila, casi a los pies de Sosa Blanco, sintiendo su terror glacial de muerto inminente. Esposado y anonadado por el griterío, los insultos y la risa del público ansioso de justicia, el condenado congeló la mirada y la depositó en la punta de sus mocasines italianos, hasta que, al amanecer, escuchó la sentencia de muerte. (Saldívar, 1997, p. 379)

Aunque García Márquez, Apuleyo Mendoza y otros periodistas firmaron una petición presentada por la esposa de Sosa Blanco para que el juicio fuera revisado, el militar fue condenado a muerte. Este suceso marcó a nuestro autor de un modo profundo y no solo en lo relativo a la voluntad de escribir una novela sobre un dictador latinoamericano –no olvidemos que la idea original de El otoño del patriarca consistía en un largo monólogo declamado por el tirano mientras es juzgado públicamente en un estadio–. El juicio, convertido en un carnavalesco aquelarre más próximo al circo romano que a un proceso judicial, conmovió el ánimo del cataquero hasta el punto de que no se sintió capaz de escribir siquiera una noticia sobre este.

Periodismo y revolución en Prensa Latina

La colaboración de Gabriel García Márquez con la agencia de noticias Prensa Latina también merece ser encuadrada en este epígrafe sobre su actividad y compromiso políticos. Cuando en 1959 fue contratado como redactor[22] por Plinio Apuleyo Mendoza –quien había sido nombrado director–, García Márquez se regocijó por la oportunidad que se le presentaba de trabajar, por vez primera en su carrera periodística, de modo independiente y alejado de los centros del poder económico internacional de orden capitalista. Además, la idiosincrasia de la agencia encajaba perfectamente con sus profundas convicciones ideológicas y políticas. Su principal cometido consistía en difundir noticias sobre Cuba en la tradicional y reaccionaria prensa colombiana –tanto la liberal como la conservadora–:

Con un buen sueldo y unos buenos fondos, los dos pioneros de Prensa Latina montaron sus oficinas en plena carrera 7.ª, entre las calles 17 y 18, frente al café Tampa. Encerrados con un télex, un receptor de radio ininterrumpido y varias máquinas de escribir, su misión consistía en recibir y enviar noticias a La Habana. Un trabajo paralelo era el de Servicios Especiales, a través del cual debían enviar reportajes sobre la historia, la política y la cultura colombianas. García Márquez desempolvó algunos de sus viejos reportajes de la época de El Espectador y los envió a La Habana en forma resumida. Pero su misión más ardua y meritoria estaba fuera de la agencia, pues, mediante la amistad y cierta astucia diplomática, tenían que vencer la resistencia de la prensa colombiana a aceptar los despachos de Prensa Latina, tarea que se les complicaba a medida que la revolución se iba radicalizando. (Saldívar, 1997, pp. 381-382)

La corresponsalía de Prensa Latina en Colombia se convirtió, además, en un centro político de gran dinamismo. Allí el futuro presidente Alfonso López Michelsen dirigía las reuniones de las juventudes del Movimiento Revolucionario Liberal (mrl), y también se llevaron a cabo actividades como el reclutamiento de voluntarios para desembarcar en la República Dominicana y derrocar al dictador Trujillo. Además, Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo

Mendoza compartían la dirección de la revista Acción Liberal.

El activismo político de García Márquez: socialismo y Revolución

A pesar de la considerable fortuna que ha conseguido acumular, Gabriel García Márquez se mantiene fiel a sus creencias y a su credo socialista. Ha utilizado su privilegiada posición para interceder en problemas y conflictos de toda índole en América Latina, convirtiéndose en embajador virtual de todo el continente.

Reconoce abiertamente que su conciencia política le sobrevino a partir de su actividad periodística. Esa conciencia política lo condujo al exilio, a ser acusado de colaboración con la guerrilla del M-19 o a figurar en las listas negras del Departamento de Inmigración de los Estados Unidos. Con el paso de los años ha asumido un papel de mediador «político» con el que ha llegado a salvar vidas terciando entre enemigos y ayudando a solventar crisis o a poner presos en la calle.

Desde un sector de la prensa internacional se le ha acusado de hipócrita por seguir propugnando ideas con las cuales su elevada cuenta corriente se hallaría en contradicción. La respuesta de García Márquez a esas acusaciones fue inmediata: «Ojalá fuera muchísimo más rico para hablar muchísimo más de la revolución». En su opinión, no existe contradicción alguna entre ser rico y ser revolucionario.

Mantiene, además, su vieja y controvertida amistad con el líder cubano Fidel Castro, una amistad que va más allá –así lo ha afirmado García Márquez– de afinidades o desavenencias políticas. Por ello sigue apoyando al comandante y a la Revolución cubana[23] pese a recibir furibundas críticas de intelectuales y artistas –la mayoría de ellos en su momento fervorosos revolucionarios y entusiastas seguidores de la Revolución y ahora desencantados críticos anticastristas–.

La diplomacia «subterránea» del embajador extraoficial de América Latina

Tras la publicación de El otoño del patriarca se intensifica su labor política. Pasa a formar parte, a partir de 1975, del Tribunal Russell, encargado de informar al mundo sobre los crímenes cometidos por las dictaduras latinoamericanas. Allí conoció de primera mano los testimonios de las víctimas, las filmaciones en las cárceles y los documentos que hicieron evidente la participación de los Estados Unidos en los golpes militares de los países latinoamericanos. El propio García Márquez explica su labor dentro del mencionado tribunal:

El Tribunal Russell me dio la oportunidad de un trabajo concreto, encuadrado dentro de una organización concreta, con el cual me parece que puedo ser más útil. Ahora bien, lo más interesante que yo vi en el Tribunal Russell y que sigo viendo es su alcance como medio de publicidad de los problemas de América Latina. Es como una caja de resonancia […]. Digámoslo de una forma más cruda: es una gran pieza de teatro que hemos montado para que haya noticias sobre la situación en América Latina. (Collazos, 1983, p. 189)

Así, ejerciendo de intermediario diplomático –él bautizará su labor como «diplomacia subterránea»–, García Márquez intervendrá activamente en la resolución de conflictos, sobre todo en América Central. No cejará en su empeño de denunciar de modo sistémico y continuado la represión sufrida históricamente por América Latina y, por último, estrechará sus lazos con la Revolución cubana. Podemos afirmar que desde la década de los setenta García Márquez se ha definido por su enconada posición política antiimperialista y de izquierdas.

Tras un malentendido inicial, Gabriel García Márquez y Omar Torrijos se hacen íntimos y el caribeño pronto se convierte en un vehemente defensor de la política nacionalista del dirigente panameño. Así, en 1978, Graham Greene y García Márquez son invitados por Torrijos a la firma del Tratado Panamá-EEUU, en Washington. Este hecho tiene una singular importancia porque el Nobel colombiano se erige «oficialmente» en embajador del área del Caribe y de América Central:

Se entrevista con sandinistas refugiados en Costa Rica o en La Habana, o desde México despliega actividades militantes que no descartan sus contactos con presidentes poco o nada inclinados a la «gorilización» del continente. Son sus amigos López Michelsen, Carlos Andrés Pérez, Omar Torrijos o López Portillo, liberales o socialdemócratas, nacionalistas como Torrijos, los que componen aquel «eje» decisivo. A estas gestiones se añaden sus contactos con la Internacional Socialista que ya, a raíz del atentado perpetrado contra la revista Alternativa, se ha manifestado, si no oficialmente, sí a través de algunos de sus miembros más destacados.

No se trata, pues, de una gestión unilateral, fijada solamente en sus estrechas relaciones de amistad con Fidel Castro. Su gestión se abre a otras tendencias del espectro democrático. No sorprende que, años más tarde, en 1981, el Gobierno de François Mitterrand le conceda la «Legión de Honor», ni que entre el escritor y el estadista se establezcan relaciones de amistad que van más allá de la simple admiración del uno hacia el otro. «Ese enorme escritor», así había calificado Mitterrand a García Márquez. Dentro del gabinete Mitterrand, el novelista tendrá también otro de sus aliados: el ministro de Cultura Jack Lang, sin olvidar las viejas relaciones mantenidas con Régis Debray, consejero para asuntos de América Latina.

Con este tejido de relaciones, la eficacia de su tarea política, beligerante en muchos casos, práctica y conciliatoria en otros, se aparta de cualquier «ilusión lírica». (Collazos, 1983, pp. 209-210)

Este mismo año es de gran actividad política para García Márquez, pues además de formar parte de la delegación oficial de Omar Torrijos en la firma del acuerdo de Panamá, creó la fundación «Habeas» que, con su apoyo económico, promovía la defensa de los derechos humanos y de los presos políticos de Latinoamérica. Gracias a sus gestiones, Fidel Castro liberó a un buen puñado de presos políticos.

Uno de los problemas políticos que más obsesionaron a García Márquez fue la por aquel entonces inminente invasión de Nicaragua desde el territorio de Honduras. Su fijación por este conflicto nos hace pensar, con Óscar Collazos, que su prolongada e incansable «diplomacia subterránea» le había proporcionado acceso directo a fuentes y testimonios de los que carecía la gente

de a pie. Nuestro autor habla del plan de invasión en su nota de prensa titulada «América Central, ¿ahora sí?»[24]:

Lo más inquietante de las cosas que suceden en América Central es que casi todas son de dominio público y, sin embargo, se manejan como si en realidad fueran infundios puros. Apenas unas horas después de que se publicó y transmitió por todas partes mi denuncia de la invasión inminente, el semanario Newsweek y el diario The New York Times publicaron el plan hasta en sus detalles más íntimos, y aun con fotografías a todo color de los preparativos que se adelantaban en el territorio de Honduras y muy cerca de la frontera con Nicaragua. (García Márquez, 1991, p. 399)

Además de temas propios de América Latina, en sus colaboraciones para el diario El Espectador también aparecen de modo recurrente asuntos que tangencialmente tienen una gran importancia para el destino de Latinoamérica, como la reunión de los Países No Alineados o el triunfo socialista en España –ya en mayo de 1982 había afirmado con rotundidad que Felipe González era el mejor interlocutor que la Internacional Socialista podía tener con América Latina–. En 1986 regresó al primer plano político con motivo del discurso de apertura del Congreso de desarme y paz de los seis (México, Argentina, India, Grecia, Suiza y Tanzania), celebrado en Ixtapa (México).

En 1997, cumplidos sus setenta años, García Márquez publicó un largo elogio de su amigo Fidel Castro a modo de homenaje por el septuagésimo aniversario del líder cubano. Como era de esperar, los sectores más conservadores de la política mundial criticaron el presunto carácter apologético del texto.

Su labor como mediador por la paz ha tenido gran importancia en Colombia, acercando las posiciones del presidente Uribe con las de la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (eln), la segunda más importante del país, con 5.000 combatientes. En este caso, el propio García Márquez participó en las conversaciones que tuvieron lugar en La Habana para abordar la posibilidad del fin de la lucha armada.

Gabriel García Márquez no ha eludido nunca su compromiso, político, ideológico y moral con sus propias ideas y convicciones. Es más, su labor

militante se traslada incluso a la práctica literaria. Él mismo se refiere a la función política del escritor:

Sí, pero nosotros no nos evadimos de nuestras convicciones. Por ejemplo, todo el drama de las bananeras está planteado en mi novela [Cien años de soledad] de acuerdo con mis convicciones. El partido que yo tomo es definitivamente a favor de los obreros. Eso se ve claramente. Entonces yo creo que la gran contribución política del escritor es no evadirse ni de sus convicciones ni de la realidad, sino ayudar a que a través de su obra, el lector entienda cuál es la realidad política y social de su país o de su continente, de su sociedad y creo que ésa es una labor política positiva e importante y creo que ésa es la función política del escritor. Ésa y nada más, como escritor; ahora, como hombre, puede tener una militancia política, y no sólo puede tenerla sino que debe tenerla, porque es una persona con audiencia y entonces debe aprovechar esa audiencia para ejercer una función política. (García Márquez y Vargas Llosa, 1968, p. 43)

Los orígenes del periodismo comprometido y de denuncia de Gabriel García Márquez

El primer atisbo del periodismo comprometido practicado por Gabriel García Márquez se remonta a su etapa inicial en El Universal de Cartagena. Tras una matanza –en El Carmen de Bolívar– perpetrada por la policía contra los participantes de una procesión religiosa, García Márquez fue publicando notas anónimas en la sección «Comentarios» de la página cuatro, en las que pedía explicaciones oficiales acerca de la barbarie policial, hasta que un militar fue a visitar al director del periódico –que era también su fundador–, Domingo López Escauriaza, para que instara al joven redactor a que dejara de escribir sobre el asunto si no quería verse perjudicado.

También al principio de su actividad periodística en El Universal de Cartagena, en una nota sobre el asesinato del líder liberal Braulio Henao Blanco por un teniente de policía de reconocida militancia conservadora, Gabriel García Márquez expresa sus opiniones políticas al tiempo que denuncia las miserias y

devastaciones de La Violencia. Serán dos finalmente las notas dedicadas al atentado contra Henao Blanco[25], en las que García Márquez parece querer advertir de la vuelta de la violencia a un país refugiado detrás de una espuria fachada democrática.

Ya en Barranquilla, formando parte activa de la redacción de El Universal, manifiesta también en sus «jirafas» una actitud contestataria y disonante respecto del poder establecido:

Una «jirafa» aparentemente tan frívola como El barbero presidencial (16 de marzo de 1950) tampoco es inocente: el último párrafo no se contenta con sugerir que el poder no expresa la mayoría política del país; insinúa sobre todo que el barbero del presidente Ospina Pérez tiene cada día bajo el filo de la navaja la posibilidad de cambiar el curso de la política nacional; en otros términos, sugiere que lo mejor sería que el barbero degollara al presidente. (Gilard, 1981, p. 41)

También resulta esclarecedora del espíritu periodístico combativo de García Márquez la «jirafa» titulada «Algo que se parece a un milagro» (15 de marzo de 1952). En esta columna Gabriel García Márquez menciona supuestos informes y reportajes de prensa inexistentes sobre la matanza de La Paz. Con esa alusión a falsas noticias consigue eludir la férrea censura al tiempo que denuncia otra masacre de La Violencia. A lo largo de todo el texto habla nuestro autor de rebeldía y esperanza, dos de los temas fundamentales de El coronel no tiene quien le escriba y La mala hora, a través de la descripción del espíritu rebelde e inconforme de todo un pueblo ante La Violencia. En palabras de Jacques Gilard (1981):

[…] La «jirafa» Algo que se parece a un milagro pone en escena la manifestación de una inconformidad colectiva, la rebeldía de un pueblo que no se desalienta ante la Violencia; el acordeón vallenato y su música son un poco lo que serán el gallo de El coronel no tiene quien le escriba y los pasquines de La mala hora. Si un pueblo puede pasar de la resignación al optimismo, es que una redención es posible gracias a la misma voluntad de los hombres y tiene que

existir la historia. No es más que un texto, breve además, pero al par que nos recuerda que la actitud personal de García Márquez es de rechazo a la realidad dominante de Colombia, también nos demuestra que otro momento de la obra de ficción había empezado a germinar. (pp. 54-55)

Su acendrado compromiso político y su espíritu crítico y rebelde se harían evidentes en sus ulteriores reportajes para el diario El Espectador. En especial, la serie sobre el departamento del Chocó –y la repercusión que alcanzó seis meses después–, el reportaje-encuesta sobre los veteranos de la guerra de Corea, el relato del náufrago y el reportaje sobre los niños desplazados contienen una crítica feraz y contundente a la situación política del país.

Con el reportaje sobre el Chocó[26], Gabriel García Márquez conseguía desmitificar la mayor parte del discurso oficial del momento. No resulta casual el interés de El Espectador por la situación de este departamento. Como señala Jacques Gilard (1982), el diario bogotano no dudó a la hora de utilizar el escándalo del proyecto de la partición del Chocó en su campaña de oposición al Gobierno:

La situación del Chocó era distinta a la del país en su conjunto: hasta septiembre de 1954 se mantuvo allí el mismo gobernador que había sido nombrado por el régimen laureanista y conservó su cargo bajo el gobierno militar. Su intolerancia hacia los liberales hizo que persiguiera a los corresponsales locales de El Espectador y El Tiempo, como si el nuevo poder no hubiera prometido terminar con los excesos del sectarismo político. Así fue como ese gobernador «godo» hizo encarcelar dos veces, en mayo y agosto de 1954, al corresponsal de El Espectador en Quibdó, Primo Guerrero. La situación política del Chocó se denunciaba con alguna frecuencia en la página 4 de El Espectador, tanto en el editorial como en notas de la columna ‘Día a día’. El escándalo promovido por el proyecto de partición del departamento tenía que ser aprovechado por el periódico para marcar otra etapa en el enfrentamiento con el gobierno militar. (pp. 73-74)

La denuncia de la situación –histórica– de abandono del Chocó servía de

pretexto para demoler los testimonios de concordia y pacificación que tanto le gustaba proclamar a Rojas Pinilla. Gabriel García Márquez no desperdició la oportunidad de demostrar la falsedad de las promesas suntuosas y altisonantes anunciadas por el Gobierno en los meses de septiembre y octubre de 1954.

En el caso del reportaje sobre el Belencito[27], las críticas de Gabriel García Márquez aparecen solapadas, encubiertas entre el aparente tono de celebración que parece presidir el texto. Sin embargo, nuestro autor reitera la idea de que la creación de Paz de Río se produjo esencialmente gracias a iniciativas y voluntades privadas. La presencia del gobierno de Gustavo Rojas Pinilla se limitaría al día de la inauguración.

Todo el mundo pensaba más en la política que en la industria. El primer comité de financiación, nombrado por el primer gerente de la empresa –que sigue siéndolo en la actualidad– doctor Roberto Jaramillo Ferro, presentó al gobierno un plan definitivo que el congreso no pudo aprobar, sencillamente, porque el congreso fue clausurado. Hubo que aprobar el plan por medio de un decreto ejecutivo, y el doctor Jaramillo Ferro, que no estaba esperando otra cosa, calculó que el proyecto tardaría cuarenta años en realizarse si no se tomaba una medida heroica. «Esto no hay que pensarlo dos veces», dijo con una frase habitual en él, y con base en el plan aprobado consiguió una financiación externa para construir en cuatro años una planta siderúrgica que parecía un cuento chino. Y un cuento chino de nunca acabar. Desde entonces el simpático y siempre activo gerente de Paz de Río no ha tenido un minuto de vacaciones. En las últimas semanas ha volado hasta tres veces al día de Bogotá a Belencito, en el nuevo y confortable DC-3, de propiedad de la empresa, que hace viajes de 300 kilómetros en 45 minutos y, sin embargo, por la manera de estar siempre a disposición del doctor Jaramillo Ferro, parece su automóvil particular.

Al mismo ritmo con que trabaja el gerente, se ha construido la planta siderúrgica que dentro de cinco días será inaugurada por el presidente de la república, con asistencia de 2.000 invitados. Instalaciones que debían construirse en cuarenta años, han sido construidas en ocho. Y una ciudad como Belencito, que normalmente habría tardado cincuenta años en formarse, está siendo terminada a la carrera por pintores de brocha gorda armados de las brochas más gordas que puedan imaginarse; gigantescos hisopos de cerda humedecidos en gigantescos toneles de pintura, con los cuales se pinta en dos días un edificio de 50 metros de

altura. En medio día se pavimenta una calle, se construye una valla de cemento y crece un árbol a dos metros de altura. Es el ritmo natural de una ciudad que producirá 500 toneladas de hierro todos los días. (García Márquez, 2004, pp. 306-307)

La encuesta-reportaje sobre los veteranos de Corea[28], de la cual ya hemos hablado con anterioridad, apareció publicada en El Espectador pocos días después del regreso del último contingente de voluntarios del Batallón Colombia. Para Gabriel García Márquez, el recibimiento, pomposo y con grandes honores, con el que el gobierno de Rojas Pinilla acogiera a los soldados demostraba la poca diferencia del régimen militar respecto de los anteriores gobiernos. Los conservadores habían involucrado a Colombia en una guerra absurda –en apoyo de los Estados Unidos– que no tenía ningún tipo de interés para el país.

A lo largo del reportaje va desgranando mediante una argumentación lógica muy conseguida el sinsentido de la participación en la guerra de Corea. Sostiene que Colombia no tenía nada que hacer en esa contienda y arguye que los soldados colombianos fueron a morir por una causa que, sencillamente, desconocían. Según García Márquez, nada había cambiado respecto de la miseria política que sufría el país antes de la llegada de Rojas Pinilla: todo seguía igual.

En este reportaje exhibe el escritor y periodista colombiano el poderío exuberante de su retórica. Partiendo del hecho de que los veteranos de Corea no son héroes sino víctimas también de La Violencia, García Márquez asume la condición –al mismo tiempo– de abogado defensor de los soldados y de férreo fiscal acusador del régimen.

Es el propio Gabriel García Márquez quien menciona las implicaciones y significados políticos que conllevó la publicación de la historia del naufragio del marinero Luis Alejandro Velasco. Cuando tuvo que abordar la escritura del relato del náufrago, García Márquez no partió de cero, pues ya había escrito tres notas informativas sobre el asunto[29]. Precisamente en la última de esas tres informaciones elaboradas por nuestro autor –que fue publicada tan solo una semana antes de la aparición de «La verdad sobre mi aventura», el relato por entregas de las peripecias del náufrago– se insinuaba la falsedad de los comunicados oficiales. Una lectura atenta de esa noticia permite comprender que

las balsas del destructor carecían de la dotación de supervivencia reglamentaria y que había mercancía ilegalmente transportada en la cubierta del Caldas.

La expectación que causaba cada nuevo capítulo de «La verdad sobre mi aventura» era enorme y El Espectador incrementó de un modo espectacular sus ventas durante los días que aparecieron las catorce entregas sobre el náufrago y su aventura en alta mar. Así, el 26 de abril de 1955, en el anuncio de un suplemento especial que había de salir dos días más tarde, se anunciaba que El Espectador imprimiría ese día «la edición más numerosa que periódico alguno haya publicado jamás en Colombia». Gabriel García Márquez se empleó tan a fondo en la elaboración de este reportaje que incluso dejó de lado su columna dedicada a la crítica cinematográfica. Otra buena muestra de su compromiso con esta historia, para él dotada de una evidente carga moral y política, fue la incansable búsqueda de pruebas documentales que pudieran evidenciar la existencia de mercancía de contrabando en el destructor. Con la aparición, en el suplemento especial del 28 de abril de 1955, de unas acusadoras fotografías que sustentaban y confirmaban la historia de Velasco, no quedó lugar a dudas de la ignominia y la mentira del gobierno de Rojas Pinilla, empeñado hasta el final en negar los hechos demostrados.

La contundencia de la denuncia implícita efectuada por García Márquez y, también, la prueba de la infamia del Gobierno son fáciles de contrastar simplemente leyendo la carta que el jefe de información de la Armada colombiana remitió a El Espectador. El diario bogotano publicó el día 27 –la víspera de la publicación del suplemento especial, prolijamente ilustrado con las fotos que demostraban la existencia de mercancía de contrabando a bordo del barco– y en primera página la antedicha carta, que rezaba así:

El Comando de la Armada se ha visto obligado a intervenir en forma directa en lo relacionado con la publicación que El Espectador ha venido haciendo sobre el accidente del destructor

arc

Caldas, y más exactamente, la forma como se ha publicado el reportaje exclusivo concedido por el marinero Luis A. Velasco.

Las publicaciones y comentarios de El Espectador sobre el mencionado

accidente no se han ceñido en forma estricta a la verdad de los hechos, estando reñidos no sólo con la técnica naval en lo que al manejo de los buques y sus equipos se refiere, sino que han sido lesivos del prestigio de la Armada Nacional y del de sus miembros. Por tal motivo y a fin de que El Espectador no continúe haciendo esta clase de publicaciones que atentan contra la institución naval, abusando al mismo tiempo de la buena fe de la opinión pública, se ha solicitado la intervención de la Oficina de Información y Propaganda del Estado a fin de que esta entidad, asesorada por un oficial naval, apruebe las publicaciones que en lo sucesivo se hagan respecto del accidente sufrido por el

arc

Caldas.

Hasta la fecha la Armada Nacional se abstuvo de intervenir en la publicidad que se le dio al mencionado accidente; pero es el caso que razones que este comando no entra a mencionar, han conducido a la redacción de El Espectador a juzgar con criterio mediterráneo y en forma poco elegante una tragedia que puede suceder dondequiera que operen unidades navales; y que a pesar del luto y del dolor que embargan a siete respetables hogares colombianos y a todos los hombres de la Armada, no se tuvo inconveniente alguno en llegar al folletín de cronistas neófitos en la materia, plagados de palabras y conceptos antitécnicos e ilógicos, puestos en boca del afortunado y meritorio marinero que valerosamente salvó su vida. (Gilard, 1982, p. 78)

La respuesta de El Espectador a esta carta gubernamental fue la reedición al día siguiente de todo el texto, esta vez acompañado de las fotografías acusatorias que refrendaban la postura del periódico y de García Márquez, quien, desde este momento, se convirtió en un connotado enemigo de la dictadura de Rojas Pinilla. Debido a su férrea postura de oposición al régimen, unos meses más tarde debió abandonar el país en un exilio forzado a Europa.

Como afirma Gilard (1982), unos días después de la publicación completa del relato sobre el náufrago «tuvo lugar la reincidencia que definitivamente marcaba a García Márquez» (p. 79). Se trata del ya mencionado reportaje sobre los niños desplazados, publicado el 6 de mayo de 1955 con el título de «El drama de 3.000 niños desplazados»[30]. Aunque formal y estructuralmente carezca de la brillantez

de otros textos, aquí la denuncia es directa y no coyuntural, como en el caso de «La verdad sobre mi aventura». Consiste en el develamiento de un nuevo germen de violencia oficial. No hemos de olvidar que la presidencia de Rojas Pinilla surgió de un consenso político, con la intención de poner punto y final al histórico derramamiento de sangre y a las luchas genocidas entre liberales y conservadores. Desde que fuera testigo en 1954 del tiroteo inmisericorde de la tropa sobre un grupo de manifestantes pacíficos, García Márquez fue consciente de que La Violencia no había desaparecido en Colombia.

En «El drama de 3.000 niños desplazados» vuelve a emplear el procedimiento consistente en denunciar, de modo encubierto, situaciones relacionadas directa o indirectamente con el tema principal del reportaje (en este caso, el rol represor del ejército en la zona del Tolima). El reportaje sobre los niños de Villarrica le sirvió de excusa para reflejar la triste realidad de la zona cafetera, una de las más afectadas por La Violencia:

Con su reportaje sobre los niños de Villarrica dio en el clavo: no solamente revelaba lo que el poder quería ocultar, sino que evocaba entre líneas los éxodos de los campesinos perseguidos a través de la Cordillera Oriental; de esos éxodos justamente saldrían las zonas de autodefensa campesina de El Pato y Guayabero, que años más tarde la reacción llamaría «repúblicas independientes», un problema que, bajo distintas formas, ya no desaparecería del panorama político del país. (Gilard, 1982, p. 80)

En esta ocasión Gabriel García Márquez asume todos los riesgos, ya que el reportaje va acompañado de una fotografía en la que sale hablando con uno de los niños. Esta noticia alcanzó un gran eco en la prensa de adscripción liberal que, desde el día siguiente a la publicación del reportaje de García Márquez, empezó una obstinada campaña a favor de los niños que escondía una velada crítica a la acción gubernamental. Con este reportaje nuestro autor contribuyó de un modo formidable a la revelación de la reaparición de La Violencia en el país.

Tras la arriesgada denuncia efectuada en el reportaje de los niños desplazados, Gabriel García Márquez no volvió a ocuparse de temas que contuvieran implicaciones políticas, una decisión quizás tomada por el diario El Espectador

para evitarle problemas a su redactor estrella. Desde que el diario bogotano le comunicara su decisión de enviarlo de corresponsal a Europa, nuestro autor tan solo se ocupó de elaborar un reportaje en catorce entregas sobre el campeón ciclista Ramón Hoyos. Aunque el tema no se prestara a la denuncia, sí que es posible detectar alguna insinuación sutil en el relato de la vida de Hoyos, como cuando de nada sirve el reglamento de la Vuelta a Colombia ante la voluntad de un grupo de oficiales:

Estaba a un lado del parque, con mi pequeña maleta de ropa y mi bicicleta, cuando me di cuenta de que algo ocurría: un grupo de militares estaban discutiendo acaloradamente con uno de los dirigentes de la carrera. La razón era sencilla: uno de los ciclistas de la primera etapa, el sargento primero Manuel Ramírez, también había sido descalificado. Un grupo de oficiales del ejército insistía en que continuara en la competencia. Ésa era la causa de la discusión. Y yo, dispuesto a continuar adelante, me puse a la expectativa.

La discusión continuó por casi media hora. Los oficiales del ejército se empecinaron en que el sargento Ramírez debía seguir corriendo, y los dirigentes se empecinaron en que «el reglamento es el reglamento». Pero yo sabía quién iba a ganar aquella discusión. Y porque lo sabía, me acerqué al grupo con mi maletita y mi bicicleta, en espera de los acontecimientos. (García Márquez, 1982, p. 772)

También resulta reveladora la postura garciamarquiana ante los cortometrajes oficiales, financiados por el régimen dictatorial de Rojas Pinilla. No fueron pocas las notas de protesta aparecidas en la columna «Día a día» contra las películas financiadas por la oficina de información y propaganda del Estado. Aun así, convencido de la necesidad de fomentar y alentar la creación de una industria cinematográfica colombiana, García Márquez siempre intenta buscar el aspecto positivo de progreso del cine nacional.[31]

Otro de los momentos clave en la toma de conciencia de García Márquez tiene fecha: 9 de junio de 1954. Siendo redactor de planta de El Espectador, y mientras regresaba a su casa después de visitar al expolítico peruano Julio César Villegas en la Cárcel Modelo, presenció en la Avenida Jiménez el tiroteo indiscriminado

con el que la tropa reprimía una manifestación de estudiantes. Este hecho también significaría un antes y un después en el transcurrir de la política colombiana.

Referencias bibliográficas

Collazos, Ó. (1983). García Márquez: la soledad y la gloria. Bogotá, Colombia: Plaza & Janés.

García Márquez, G. (1974). Chile, el golpe y los gringos. Cuadernos Alternativa. Caracas, Venezuela: Editorial Latina.

García Márquez, G. (1978). Periodismo militante. Son de Máquina Editores.

García Márquez, G. (1982). Obra periodística ii: Entre cachacos. Barcelona, España: Bruguera.

García Márquez, G. (1991). Notas de prensa 1980-1984. Milán, Italia: Mondadori.

García Márquez, G. (2004). Entre cachacos i: obra periodística (1954). Milán, Italia: Mondadori.

García Márquez, G. y Vargas Llosa, M. (1968). La novela en América Latina:

diálogo. Carlos Milla Batres.

Gilard, J. (1981). Prólogo. En G. García Márquez, Obra periodística i: Textos costeños. Barcelona, España: Bruguera.

Gilard, J. (1982). Prólogo. En G. García Márquez, Obra periodística ii: Entre cachacos. Barcelona, España: Bruguera.

Kline, C. (2003). Los orígenes del relato: los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Mendoza, P. A. (1973). Entrevista a García Márquez. Libre, (3).

Ploetz, D. (2004). Gabriel García Márquez. Madrid, España: Edaf.

Rentería, A. (Ed.) (1979). García Márquez habla de García Márquez. Lima, Perú: Editorial Rentería.

Saldívar, D. (1997). García Márquez: el viaje a la semilla. Madrid, España: Alfaguara.

---

18. El 13 de enero de 1898 Zola publicó en la portada del diario L’Aurore una feroz diatriba contra el alto mando galo y en defensa de Alfred Dreyfus, un

oficial francés injustamente acusado de traición a Francia por una supuesta venta de secretos militares al ejército alemán.

19. La United Fruit Company había sido fundada en Boston, a finales del siglo

xix

, para absorber a compañías que atravesaran por dificultades financieras. Asentada en el Magdalena desde 1901, promovió la construcción del ferrocarril hasta Aracataca y Fundación en 1906, adquirió las tierras en las inmediaciones de las plantaciones de banano e introdujo medios de producción más desarrollados. Como señala Dasso Saldívar, la United Fruit extendió su monopolio, absorbiendo la mayor parte de la tierra cultivable, al tiempo que debilitaba al resto de productores nacionales y extranjeros: «Hacia 1915, la United Fruit Company poseía ya 6.050 hectáreas cultivadas, frente a las 5.850 de los productores criollos y las 2.485 de la francesa Inmobilière et Agricole de Colombie, que había extendido sus cultivos hasta Aracataca en 1908, arrastrando consigo buena parte de la 'hojarasca' antillana. La United sobornaba, compraba o simplemente atropellaba a quien no aceptara sus reglas del juego. Y, desde luego, no todo el mundo las aceptó. El viejo general Benjamín Herrera fue uno de los productores criollos que se atrevió a denunciar al poderoso monopolio ante los tribunales de Santa Marta por los atropellos que cometía con los demás bananeros. Para cortar de cuajo el pleito con el general, la United mandó a su gerente a que se robara el expediente del juzgado. El directivo fue encarcelado, pero la compañía siguió imponiendo su juego sucio. Cinco años más tarde terminó por absorber a la Compagnie Inmobilière et Agricole Colombie, con lo cual la United se convirtió en la mamá grande de las bananeras. Con el sesenta y nueve por ciento de las tierras cultivables y no cultivables de toda la zona, el enclave económico estaba consolidado. Ese status de hecho, ya que no de derecho, por el cual la compañía funcionaría desde entonces como un pequeño Estado dentro del Estado colombiano» (Saldívar, 1997, p. 56).

20. Tanto Gabriel García Márquez como el denominado «Grupo de Barranquilla» eran intelectuales de izquierdas, vinculados al partido liberal, o de tendencia marxista, que se dedicaban –la mayoría de ellos– al ejercicio del periodismo en una ciudad relativamente apacible y pacífica mientras el resto del país se hallaba en medio de una virtual guerra civil. Obligados a la escritura de un periodismo costumbrista de cariz humorístico, sobre todo García Márquez practicaba una suerte de humorismo amargo y melancólico.

21. Aunque toda Colombia se vio afectada por La Violencia y por la represión oficial conservadora, Barranquilla se cuenta entre las regiones donde la censura se aplicó con menor severidad. Resulta significativo el hecho de que ningún gobernador del Atlántico permitiera la entrada a Barranquilla de la policía «chulavita».

22. A finales de 1959, Gabriel García Márquez acompañó a Jorge Ricardo Masetti a La Habana. El motivo de su viaje era el de adaptarse, durante unos meses, al funcionamiento de la agencia de noticias Prensa Latina antes de ser enviado a un lugar fijo. Nuestro autor conoció a Fidel Castro en un vuelo a Barranquilla que hacía escala en Camagüey. García Márquez pasó tres meses de frenético trabajo en la sede de Prensa Latina en La Habana, en los cuales trató al escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh, quien se desempeñaba como encargado de Servicios Especiales.

23. García Márquez hizo el intento de escribir una novela-reportaje sobre el bloqueo a Cuba, describiendo la vida diaria de los cubanos y la Revolución. En varias entrevistas se refirió a este proyecto e incluso aparecieron dos capítulos en la revista colombiana Alternativa: «En los dos primeros capítulos del reportaje se habla de las consecuencias de la total dependencia económica de los Estados Unidos, de la escasez que se padeció tras el comienzo del boicot y del paso de la explotación a una economía de subsistencia. A pesar de que García Márquez ya había escrito cerca de setecientas páginas, el libro, que le había salido más crítico de lo que había previsto, nunca se imprimió. El temor a que pudiera utilizarse como propaganda contra Cuba lo disuadió de su publicación» (Ploetz, 2004, p. 120).

24. Publicada el 20 de abril de 1983 en el diario El País.

25. Las notas, publicadas en la sección «Punto y aparte» de El Universal, son: «Estamos de acuerdo, amigo y compañero…» (22 de junio de 1948, p. 4) y «Recto, empinado y magnífico…» (23 de junio de 1948, p. 4).

26. «El Chocó que Colombia desconoce» (

i

, 29 de septiembre de 1954, pp. 1 y 5;

ii

, 30 de septiembre de 1954, pp. 1 y 7;

iii

, 1 de octubre de 1954, pp. 1 y 5;

iv

, 2 de octubre de 1954, pp. 1 y 18).

27. «El Espectador visita a Paz de Río. Belencito, una ciudad a marchas forzadas» (8 de octubre de 1954, pp. 1 y 12).

28. «De Corea a la realidad» (

i

, 9 de diciembre de 1954, pp. 1 y 14;

ii

, 10 de diciembre de 1954, pp. 1 y 11;

iii

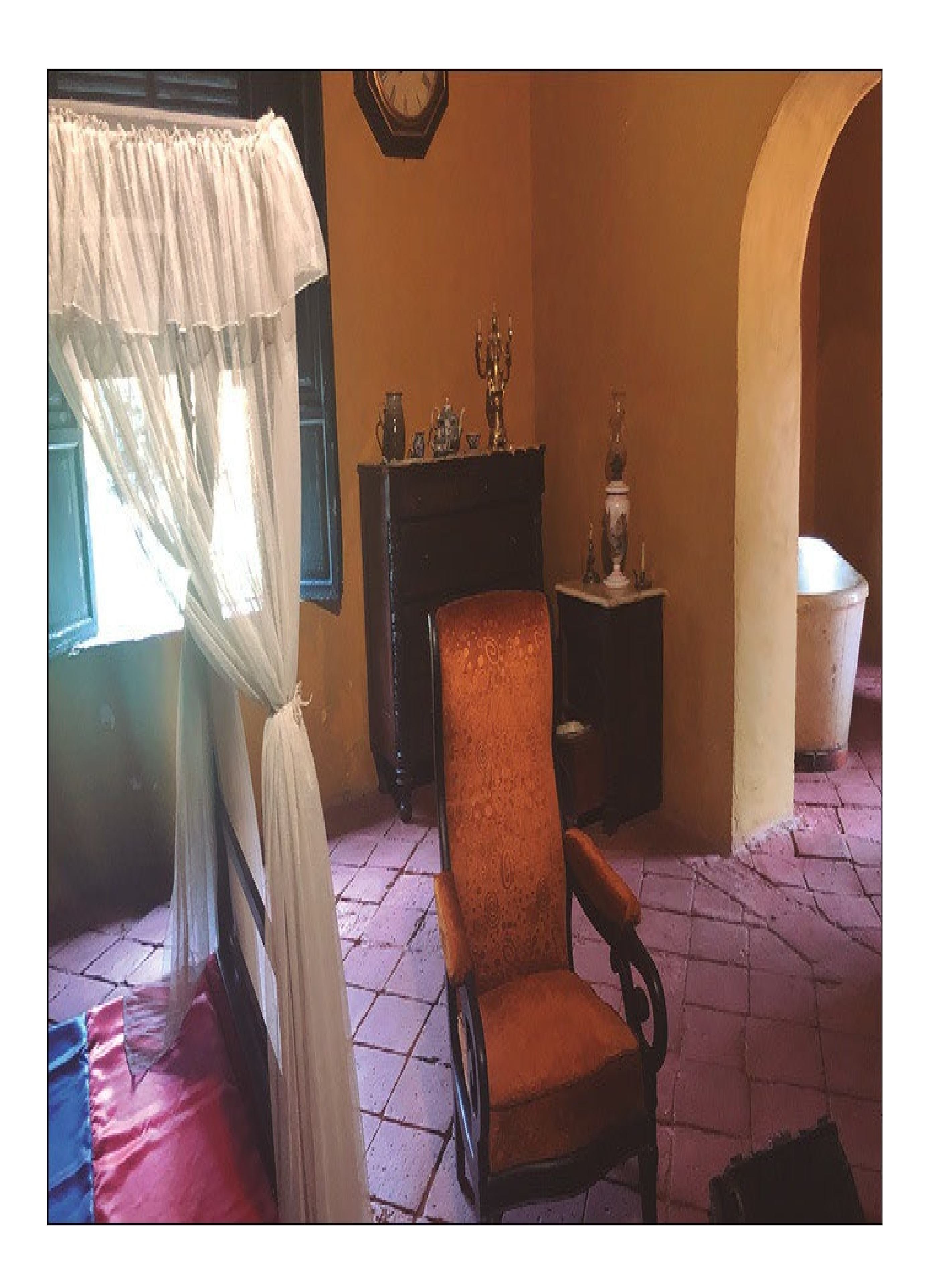
, 11 de diciembre de 1954, pp. 1 y 18).

29. Las tres informaciones elaboradas –y firmadas– por García Márquez en torno al tema del naufragio del Caldas y la milagrosa salvación de Luis Alejandro Velasco son: «El náufrago sobreviviente pasó los once días en una frágil balsa. Cómo recibieron la noticia la novia y los parientes del marino Velasco» (12 de marzo de 1955, pp. 1 y 9), «Oficina de información exclusiva para el náufrago crea la Marina» (24 de marzo de 1955, pp. 1 y 9) y «La explicación de una odisea en el mar. Cómo y por qué se salvó el marino» (30 de marzo de 1955, pp. 1 y 8).

30. «El drama de 3.000 niños desplazados» (6 de mayo de 1955, pp. 1 y 3).

31. Además de su actividad regular como crítico de cine en la sección semanal «El cine en Bogotá», Gabriel García Márquez expresó siempre una honda preocupación por el desarrollo de un cine nacional en Colombia. Durante su

estancia en Italia, García Márquez se matriculó durante unos meses en el Centro Sperimentale di Cine de Roma, con el fin de adquirir los conocimientos necesarios para crear en Colombia –concretamente, en Barranquilla– una escuela de cine. Llegó a esbozar un esquema de lo que sería la mencionada escuela pero, desgraciadamente, el proyecto nunca llegó a cuajar.



La subversión del proyecto de nación en Cien años de soledad [32]

Elizabeth Montes Garcés

Cien años de soledad , del colombiano Gabriel García Márquez, es una de las novelas más comentadas en el marco de la literatura mundial. La novela ha sido analizada desde varias disciplinas, incluyendo la narratología, la arqueología, la psicología, la historia, la filosofía y los estudios feministas. En los estudios comparativos se subraya cómo en la obra de García Márquez, al igual que en la de William Faulkner, el mundo de Macondo se convierte en un microcosmos de Colombia y, en general, de toda Latinoamérica. Curiosamente, en la vasta crítica publicada no se ha abordado ampliamente el tema de cuáles son las premisas culturales con las que se crea Macondo, y quiénes resultan excluidos de dicho mundo.

Benedict Anderson (1991) ha señalado que lo distintivo de una comunidad es el estilo en que se imagina y se proyecta a sí misma. En Cien años de soledad, la nación se plantea como la aldea utópica organizada bajo los criterios culturales occidentales de José Arcadio Buendía y apoyada por un documento escrito: los pergaminos de Melquíades. Sin embargo, el proyecto de nación formulado por el patriarca se ve profundamente subvertido por la visión del mundo y la conducta de personajes que nunca se pueden integrar a la sociedad macondina: Rebeca Buendía y los indígenas guajiros, Visitación y Cataure.

El propósito de este ensayo es analizar, a la luz de los conceptos de Homi Bhabha (2002) y Benedict Anderson (1991), las premisas bajo las cuales se construye la nación en la narrativa escrita de los pergaminos de Melquíades y cómo se subvierten a través de la caracterización de los personajes marginales. El silencio de Rebeca y de los guajiros y su manera de actuar es un discurso minoritario que consigue desestabilizar las dicotomías: centro/periferia, indio/colono, femenino/masculino y oralidad/escritura de la retórica oficial, para destacar que toda nación que ignore al otro está irremediablemente condenada a la violencia y a la autodestrucción.

Para lograr explicar cómo se imagina la nación en la obra maestra de García Márquez, es preciso partir del concepto de nación. Benedict Anderson (1991) la define como «una comunidad imaginada inherentemente limitada y soberana» (p. 23). Para que el proyecto de nación sea posible es preciso reconocer la

«arbitrariedad del signo», abandonar la idea del tiempo mesiánico de la Edad Media y reemplazarlo por la noción del «tiempo homogéneo y vacío» que caracterizará la narrativa del «mientras tanto» de la nación moderna. Según Bhabha (2002, p. 195), este cambio en la temporalidad le permite a Anderson formular el concepto de la comunidad imaginada. No obstante, el crítico indio señala que el «tiempo vacío y homogéneo» no es uniforme. «Desde el lugar del 'mientras tanto', donde la homogeneidad cultural y la anomia democrática articulan la comunidad nacional, emerge una voz del pueblo más instantánea y subalterna, discursos minoritarios que hablan a medias entre los tiempos y los lugares» (p. 195). Mientras que Anderson sostiene que es posible crear la narrativa de una comunidad homogénea y horizontal, Bhabha discrepa porque siempre existen las voces del pueblo que constituyen un discurso minoritario que desestabiliza el relato cohesivo de la comunidad imaginada.

Bhabha se basa en los estudios de Franz Fanon (2004), Julia Kristeva (1981) y Benedict Anderson (1991), para reforzar su idea según la cual el surgimiento del concepto de nación se da en la tensión entre lo pedagógico y lo performativo. Lo pedagógico se entiende como la propensión a crear el relato continuo cuya temporalidad es acumulativa y se cimienta en el pasado histórico. Lo performativo se refiere al momento presente en el que operan las estrategias repetitivas de identificación y desidentificación cultural del sujeto para representarse como un «signo diferenciador del Yo [Self] distinto del otro del Afuera» (Bhabha, 2002, p. 184). Para este autor es preciso considerar que hay una doble temporalidad que desestabiliza la idea de ver la nación como una entidad fija en el tiempo y en el espacio. En consecuencia, también la noción de el pueblo cambia, porque en los discursos que lo han definido existe la tendencia a nombrarlo como solamente «uno». Sin embargo, los discursos de las minorías rompen este esquema unificador y nos hacen ver la nación no como un todo homogéneo, sino como un espacio heterogéneo cuyas fronteras son difusas y en constante redefinición.

A continuación se analizará cómo funciona en Cien años de soledad la tensión entre lo pedagógico y lo performativo a la que alude Bhabha (2002) para de-construir la nación. Utilizando un discurso pedagógico, el texto de la novela se refiere al origen de sus habitantes como una de las pautas fundamentales para la conformación de la nación. Establecer un vínculo entre los personajes y su pasado histórico es un rasgo típico del discurso pedagógico. Según el narrador extradiegético, Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía provienen de una «ranchería de indios» de La Guajira, pero su origen es netamente castizo (p. 23).

El tatarabuelo de José Arcadio era un «criollo cultivador de tabaco», mientras que su socio, el tatarabuelo de Úrsula, era aragonés (p. 23). La relación entre las dos ramas de la familia es tan estrecha que Úrsula y José Arcadio temen que los persiga la maldición del incesto, que ya había producido un vástago con cola de cerdo en el pasado. Así, en la base de la formación de la comunidad macondina prevalecen tres rasgos fundamentales: el miedo al incesto, el predominio del esquema patriarcal y el claro origen español de los fundadores. Con base en estos tres principios se cimienta el relato pedagógico de la nueva comunidad de Macondo y por ende la nación entera.

Desde las primeras páginas de Cien años de soledad se nos describe la travesía de los colonos desde La Guajira hasta las cercanías de la Ciénaga Grande y la fundación de Macondo. Después de dos años de viaje, los migrantes, entre los que se encuentran las mejores familias del pueblo, acampan «a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado» (García Márquez, 1983, p. 27). A raíz de un sueño en que se le presenta a José Arcadio «una ciudad ruidosa con casas y paredes de espejo» llamada «Macondo», el patriarca decide fundar la ciudad y otorgarle ese nombre (p. 27). A José Arcadio no solo se lo caracteriza como jefe de familia, sino también como un «patriarca juvenil» que «había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río a abastecerse de agua, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor» (p. 15). Aparentemente, esta es «una aldea feliz donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto» (p. 15).

La organización de la aldea sigue un patrón que proviene claramente de la cultura occidental que Latinoamérica heredó de los conquistadores españoles. En su ensayo «Roman Law in the Constitution of Macondo» (2014), Roberto González Echevarría (2015) demuestra que la ley romana tiene una gran influencia en Cien años de soledad. Dicho impacto se aprecia tanto en la fundación de Macondo como en la estructura patriarcal que rige la casa de los Buendía, ya que la familia y la sociedad macondina se organizan alrededor de la figura del patriarca como el paterfamilias de la Roma antigua. Dicha organización patriarcal es la que establece el relato pedagógico de la nación que, como lo demuestra González Echevarría, sigue de cerca la ley patriarcal romana.

En contraste, en Macondo existen grupos minoritarios que pertenecen a un orden matriarcal, se convierten en sirvientes de los colonos e introducen el discurso performativo de las minorías. Se trata de los indios guajiros Visitación y Cataure,

quienes llegan a la casa de los Buendía escapando de la peste del insomnio. Nos dice el narrador: «Ambos eran tan dóciles y serviciales que Úrsula se hizo cargo de ellos para que la ayudaran en los oficios domésticos» (García Márquez, 1983, p. 37). Homi Bhabha (2002) cita a Gramsci para señalar que las minorías «carecen de autonomía y están sujetas a la influencia y a la hegemonía de otro grupo social» (p. 81). En el caso de Macondo, los guajiros son los criados y desempeñan un papel marginal dentro de la sociedad, pues nunca se integran completamente a ella.

No obstante, Visitación y Cataure ejercen una influencia profunda en la vida diaria de los Buendía. Los niños Amaranta y Arcadio aprenden la lengua guajira antes de hablar el castellano y disfrutan de la comida indígena consistente en caldo de lagartijas y huevos de arañas. Las tribus de La Guajira colombiana viven en una sociedad matriarcal que se aprovecha de todos los elementos de la tierra para nutrirse y sobrevivir. El hecho de que los niños Buendía adopten la lengua y las costumbres indígenas ejemplifica uno de los casos en los que el orden matriarcal performativo de la cultura guajira entra a desestabilizar el orden patriarcal pedagógico establecido por José Arcadio Buendía.

En la lectura que hace Julia Kristeva (1984) de la teoría lacaniana, la crítica distingue entre lo semiótico y lo simbólico. El primero se refiere a la etapa pre-edípica en la cual predominan el deseo y el instinto, y no se manifiesta en una lengua per se, sino en el balbuceo. Esta etapa está fuertemente asociada con el cuerpo de la madre. En contraposición se encuentra lo simbólico, asociado con la ley del padre que reprime y regula esos impulsos para producir un sistema organizado de reglas sintácticas que constituye la lengua, y cuya función fundamental es organizar los elementos en torno a un sujeto.

En la narrativa que nos ocupa, resulta evidente que los indígenas operan dentro de un sistema cultural regido por la preeminencia de la madre (lo semiótico) y del sistema metafórico de la lengua indígena. Una vez que irrumpen en la casa de los Buendía, Visitación y Cataure comienzan a desestabilizar el orden simbólico que ha establecido José Arcadio tanto en su casa como en toda la comunidad de Macondo. Su influencia resulta tan poderosa que amenaza con destruir totalmente las bases patriarcales de la sociedad macondina, porque su lengua no es el español y su sistema de vida se basa en el matriarcado. En el estudio de Rojas et al. (2013), se analiza el impacto de las distancias geográficas y los factores culturales en la variedad genética de los wayúu:

Políticamente, los wayúu no tienen un gobierno central. Ellos se organizan en clanes establecidos por línea matrilineal y lazos matrilocales, a través de los cuales se hereda la identidad o la membresía a la tribu (Arango y Sánchez 2004; Alarcón 2006; Pocaterra 2006). Por ejemplo, los individuos cuyas madres son wayúu son considerados wayúu, mientras que los individuos cuyos padres son wayúu no necesariamente son considerados wayúu. (Rojas, et al. 2006) (La traducción es mía) (p. 120)[33]

Mientras que en la cultura wayúu los hijos heredan su identidad por su relación con la madre, en Macondo los hijos heredan tanto el apellido como el nombre del padre. Dada esa amenaza al orden del paterfamilias establecido en Macondo por José Arcadio Buendía, los indígenas se ubican en los márgenes de esta sociedad. Los wayúu son los otros del actuar performativo que intentan penetrar y socavar de alguna manera la formación del ego cultural de la nación (lo pedagógico).

Del mismo modo, Rebeca se constituye en un personaje cuya caracterización pone de manifiesto la fragilidad del sistema patriarcal de la sociedad macondina. Ella llega al pueblo traída por unos traficantes de pieles con una carta bajo el brazo que la identifica como hija de los presuntos parientes de los Buendía, Rebeca Montiel y Nicanor Ulloa. La niña, a quien se la llama Rebeca en recuerdo de su madre, es un ser huraño y silencioso que «desde el momento en que llegó se sentó a chuparse el dedo en el mecedor y a observar a todos con sus grandes ojos espantados» (García Márquez, 1983, p. 40). Su conducta infantil y su mutismo encajan en las características de la etapa pre-edípica de la que habla Kristeva. Con su rebeldía, su vicio de comer tierra y cal de las paredes y su persistencia en utilizar «los enrevesados jeroglíficos» que no eran más que las:

groserías más gruesas que se pudieran concebir» en la lengua guajira, Rebeca logra exasperar todos los ánimos y llevar hasta el límite la paciencia de Úrsula, hasta tal punto que esta última decide darle bebedizos de ruibarbo con naranja y «complementar el tratamiento con correazos (p. 41).

Es decir, la conducta de la niña (lo performativo) es tan extraña al comportamiento y al modo de actuar aceptado en la comunidad que se recurre hasta la violencia para evitar lo que se considera una desviación total del modelo.

La interacción entre Úrsula y Rebeca ejemplifica la relación que tiene lugar entre los grupos mayoritarios y los minoritarios en la nación según Homi Bhabha. Para el crítico, dentro de este tipo de relaciones se da la mímica colonial, que se define como el deseo de reformar a la otra reconocible como un sujeto diferente que casi es el mismo pero no exactamente. Esto quiere decir que el discurso de la mímica está basado en la ambivalencia, y para ser efectiva, esta debe continuar produciendo resbalones, excesos y diferencia (Bhabha, 2002).

Úrsula utiliza todos los medios a su alcance para hacer encajar a Rebeca dentro del modelo de lo que debe ser una niña perteneciente a la familia Buendía y a la comunidad de Macondo. No obstante, sus intentos resultan continuamente fallidos porque en los momentos de crisis Rebeca vuelve a los hábitos infantiles y a los que adquirió en la comunidad guajira. Por ejemplo, cuando Rebeca se enamora perdidamente de su hermano José Arcadio, la mujer ya adulta adopta de nuevo la conducta infantil que la caracterizaba antes de su llegada a Macondo: «Volvió a comer tierra y cal de las paredes con la avidez de otros días y se chupó el dedo con tanta ansiedad que se le formó un callo en el pulgar» (García Márquez, 1983, p. 79). El vicio de comer tierra es un hábito que la asocia con las costumbres indígenas, mientras que chuparse el pulgar refleja la búsqueda del pezón materno y de la unión con lo femenino.

A pesar del aparente sometimiento inicial de Rebeca ante los esfuerzos de Úrsula, pues la niña empieza a hablar en castellano y no come tierra por un tiempo, Rebeca despliega su poder transgresor de otras maneras. Una noche, la india Visitación despierta y reconoce en Rebeca los síntomas de la peste del insomnio, cuya secuela más funesta era el olvido, ya que:

cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas, y aún la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado. (p. 42)

A consecuencia del contacto con Rebeca, no solamente los Buendía, sino todos los habitantes de Macondo, se contaminan del olvido, que les hace perder el conocimiento y la noción de su ser individual y colectivo. Curiosamente, la peste llega a afectar la base misma del sistema falogocéntrico, pues los macondinos temen llegar a olvidar «los valores de la letra escrita» (p. 45). Es decir, el discurso performativo de Rebeca es tan poderoso que pone en peligro los cimientos de la sociedad patriarcal.

Debido a su género y a la enfermedad que acarrea, Rebeca se convierte en un ser doblemente marginado. No obstante, a partir de esa posición, ella también se constituye en la otra que crea un discurso de silencio que socava profundamente los parámetros mediante los cuales se ha inventado Macondo. Según Bhabha (2002), la nación moderna está enfrentada a una escisión dentro de sí misma determinada por la heterogeneidad de la población, y agrega:

La Nación barrada Ella/Misma [It/Self], alienada de su eterna autogeneración, se vuelve un espacio significante liminar que está internamente marcado por los discursos de las minorías, las historias heterogéneas de pueblos rivales, autoridades antagónicas y tensas localizaciones de la diferencia cultural. (p. 184)

En Cien años de soledad, la peste del insomnio es un momento clave de la novela en el que se manifiesta el discurso performativo de los marginados, de quienes no pertenecen al modelo homogéneo del colono de origen español que habla castellano y de las mujeres que no participan del culto al patriarcado.

La palabra y el silencio, la memoria y el olvido, lo masculino y lo femenino se enfrentan en esta lucha sin cuartel durante la peste del insomnio, enfrentamiento que solamente se resuelve por la llegada de Melquíades. Es irónicamente Visitación, la india guajira que proviene del mundo matriarcal y de los terrenos de la oralidad, quien le abre la puerta a Melquíades, el portador de la cura mágica contra el olvido, la reinserción de la escritura y del orden patriarcal pedagógico en el entorno macondino. A partir de este momento, la narrativa no vuelve a referirse a los indígenas o al impacto que su cultura deja en la comunidad, y los lectores perdemos totalmente de vista a Visitación y a Cataure.

Tal parece que, como lo temía Cataure, la enfermedad del insomnio iba a tener consecuencias devastadoras para él y su cultura. Irónicamente, si antes Cataure y Visitación habían huido porque la peste del insomnio «los había obligado, a ella y a su hermano, a escapar de un reino milenario donde eran príncipes» (García Márquez, 1983, p. 42), ahora, con la llegada de Melquíades y la reinserción de la escritura, su identidad y su cultura quedan totalmente borradas.

Ernest Renán y Homi Bhabha nos ofrecen otros conceptos que resultan útiles para analizar cómo opera el olvido durante la peste del insomnio en la gran obra de García Márquez. En What is a Nation?, Renán ([1887] 1990) señala que la voluntad del pueblo de ser una nación y el plebiscito cotidiano de comprometerse a ello son las bases fundamentales para dar comienzo al relato de la nación. Bhabha (2002) retoma las ideas de Renán y señala:

La voluntad de Renán es en sí misma el sitio de un extraño olvido de la historia del pasado de la nación: la violencia implicada en establecer la escritura de la nación. Es este olvido (la significación de un minus en el origen) lo que constituye el comienzo del relato de la nación. (p. 196)

Es decir, para que se inicie una nación es indispensable no solamente que exista la voluntad de construir el relato sino también es necesario olvidar las historias de los antepasados. En Cien años de soledad se olvidan las costumbres e historias de la cultura wayúu de La Guajira para hacer posible que surja el relato cohesivo y pedagógico de Macondo.

A pesar de que los indígenas guajiros son borrados de la historia/Historia de la nación, Rebeca persiste como la fuerza avasalladora de lo femenino que se rebela en contra del statu quo. Dos factores fundamentales hacen de su presencia una amenaza constante: su pasión desbordada y la determinación con la que se involucra en una relación que se percibe como incestuosa. El erotismo de Rebeca se convierte en una fuerza incontenible que socava el poder de lo masculino y del relato pedagógico de la nación. Recordemos que cuando José Arcadio llega a la casa de los Buendía procedente de sus viajes en alta mar, Rebeca se manifiesta fuertemente atraída por los atributos físicos de este y busca cualquier oportunidad para tener contacto físico con él. El narrador comenta:

«Sólo Rebeca sucumbió al primer impacto» al ver a José Arcadio, y agrega más adelante que «buscaba su proximidad con cualquier pretexto» (García Márquez, 1983, p. 79). Es ella quien va a buscarlo a su cuarto la primera vez que hacen el amor, y a partir de allí los une una pasión incontenible.

A pesar de que se casaron «en la misa de cinco» y que el padre Nicanor «reveló en el sermón del domingo que Rebeca y José Arcadio no eran hermanos» (p. 80), la sombra del incesto los persigue. Geyer-Ryan (1994) afirma que «la más fuerte represión del deseo del incesto en el hombre y, en consecuencia, la más fuerte negativa de su propio cuerpo […] son necesarios para la preservación del orden patriarcal» (p. 161). La familia Buendía hizo la peregrinación desde La Guajira para evitar el incesto y con él su propia autodestrucción. Sin embargo, la alianza que une a José Arcadio y a Rebeca es una fuerza incontenible que, de persistir y reconocerse como parte de la familia, significaría el fin de la estirpe y del orden patriarcal pedagógico que rige la comunidad. Esta es precisamente la razón por la cual el matrimonio de Rebeca y José Arcadio es una «inconcebible falta de respeto» a los ojos de Úrsula, y por ello esta última les impide vivir en la casa de los Buendía. Rebeca y José Arcadio pasan a convertirse en proscritos y se ven forzados a alquilar «una casita frente al cementerio», la cual, según el trazado inicial del patriarca, estaba ubicada en las afueras del pueblo. El desafío de la ley contra el incesto los ha relegado a la posición de marginados, pero su pasión es tan desbordada que «los vecinos rogaban que no fuera a perturbar la paz de los muertos» (García Márquez, 1983, p. 80).

La vida y la muerte, el centro y la periferia, lo masculino y lo femenino se conjugan aquí para cuestionar el orden patriarcal vigente.

Recordemos que a partir de su regreso de sus múltiples viajes alrededor del mundo, José Arcadio también se ha convertido en otro. Al igual que Rebeca a su llegada a Macondo, José Arcadio no encaja en la familia porque «hablaba el español cruzado con jerga de marineros» (García Márquez, 1983, p. 78). Sus hábitos y sus maneras irritan a los Buendía. Su madre Úrsula no podía creer que «el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores» (p. 79). También, al igual que Rebeca, el lazo con su madre es muy firme, a pesar de haber vivido tan alejado de su casa, pues «dio muestras de una simpatía radiante» cuando le contaba a su madre las aventuras que había experimentado como marinero, ante lo cual «Úrsula lloraba en la mesa como si estuviera leyendo las cartas que nunca llegaron, en las cuales relataba José Arcadio sus

hazañas y desventuras» (p. 79). El hecho de que se subraye que José Arcadio prefería contar a escribir también lo acerca a la cultura oral. Curiosamente, a pesar de todas las dificultades que tiene José Arcadio para adaptarse de nuevo a los Buendía, es en realidad Rebeca la única que acepta y abraza completamente la diferencia con respecto a José Arcadio, y al casarse con él cuestionan de forma profunda la validez del patriarcado.

Tanto la relación entre Rebeca y José Arcadio como el lugar donde viven inician en la narrativa el proceso de diseminación al que alude Bhabha. La relación incestuosa de los hermanos mina los cimientos de la nación porque podría significar el fin de la estirpe y de la hegemonía de lo masculino, y favorecer, en cambio, el surgimiento del orden matriarcal que es precisamente del que proviene Rebeca. Por otro lado, la focalización exterior que predomina en la narrativa para describir unos cuantos detalles de la relación de la pareja, refleja el poder transgresivo que dicha alianza puede causar al esquema de «la aldea feliz» que se nos planteaba al principio de la novela.

Es más, con el objeto de no perturbar el balance en el esquema narrativo, el narrador opta por utilizar varias elipsis que no permiten al lector conocer las intimidades ni tampoco las andanzas de los dos personajes en cuestión. Pareciera que sus historias son una amenaza para la cohesión del relato pedagógico de la nación. Tanto Rebeca como José Arcadio se han reducido al olvido y al silencio narrativo, los cuales son los requisitos para conseguir que la nación persista. La reaparición de ambos personajes se da solamente cuando se produce el homicidio de José Arcadio.

Al respecto cabe señalar que a través de la narrativa a José Arcadio se lo caracteriza como «un protomacho» con fuerza inverosímil que rifaba su miembro entre las prostitutas a «diez pesos el número» (García Márquez, 1983, p. 79). La primera vez que hace el amor con Rebeca, José Arcadio despliega una violencia tal que el narrador comenta, centrando la focalización en Rebeca: «Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morirse cuando una potencia ciclónica asombrosamente regulada la levantó por la cintura y la despojó de su intimidad con tres zarpazos, y la descuartizó como a un pajarito» (p. 80).

Si bien el lector puede aceptar que se trata de un encuentro amoroso que causó «un placer inconcebible», también cabe la posibilidad de que se trata de una violación. Ahora bien, si no ocurrió en esta ocasión también se puede pensar que pudiera haber ocurrido en los años de convivencia juntos, y que por esa razón se

insinúe en el texto que es en realidad Rebeca la que mata a José Arcadio. El narrador confiesa que «nadie pudo concebir un motivo para que Rebeca asesinara al hombre que la había hecho feliz» (García Márquez, 1983, p. 110). Pero la ambigüedad de esta aseveración abre la novela a diversas interpretaciones.

Después de un gran silencio narrativo acerca de Rebeca, el personaje aparece de nuevo mencionado en el texto. En esa ocasión Rebeca tiene un enfrentamiento con Aureliano Triste, uno de los hijos del coronel Aureliano Buendía, quien se parece mucho a José Arcadio. Aureliano investiga acerca de una propiedad casi derruida, ubicada en la esquina de la plaza, y los vecinos le informan que «era una casa de nadie, donde en otro tiempo vivió una viuda solitaria que se alimentaba de tierra y cal de las paredes» (García Márquez, 1983, p. 175).

Aureliano asume que la casa está vacía, y por ello empuja la puerta principal y esta se viene abajo. Al disiparse el polvo, Aureliano «vio en el centro de la sala a la escuálida mujer todavía vestida con ropas del siglo anterior […] [quien] le estaba apuntando con una anticuada pistola de militar» (García Márquez, 1983 (p. 175). Poco después el narrador señala, centrando la focalización en Rebeca, que esta observa a Aureliano «en la neblina de otro tiempo, con una escopeta de dos cañones terciada a la espalda y un sartal de conejos en la mano», y exclama en voz baja: «no es justo que ahora me vengan con ese recuerdo» (García Márquez, 1983, p. 176).

Generalmente, el arma de fuego se asocia con el órgano sexual masculino y con el poder que este ejerce. El hecho de que Rebeca empuñe el arma contra quien cree que es su marido pudiera significar que fue en realidad ella la que lo mató, y de ese modo terminó la opresión que él ejercía sobre ella. Rebeca consigue establecer su poder en su casa y en su cuerpo, dominio que defiende a pesar de que tiene que posesionarse del arma de la otra. Es decir, al empuñar el arma Rebeca se apodera del falo y destruye el sujeto que la ha tenido sometida por años, restableciendo de ese modo el poder de lo femenino que le ha sido arrebatado.

Es preciso tener en cuenta que Rebeca se asocia metonímicamente con la casa derruida y, sin embargo, ella sobrevive a las guerras civiles y a las matanzas que ocurren en Macondo; su entereza persiste a pesar de que mucha de su historia es silenciada. Tal pareciera que al igual que en el caso de los indios guajiros, Rebeca con sus costumbres ancestrales y su conducta inusual resiste los embates

de la aculturación y la violencia masculinas. El afecto y el respeto con los cuales reinserta Úrsula a Rebeca en el caudal de sus recuerdos son indicativos de la persistencia de la otra. El narrador señala:

Úrsula evocó a Rebeca con un recuerdo limpio de impurezas, pues la imagen de la criatura de lástima que le llevaron a la casa con el talego de huesos de sus padres, prevaleció sobre la ofensa que la hizo indigna de continuar vinculada al tronco familiar. (García Márquez, 1983, p. 176)

Si en el pasado Úrsula expulsó a Rebeca de su casa, ahora, al escuchar el relato que hizo Aureliano Triste de su encuentro con ella, «lloró de consternación» y reconoció el poder de lo femenino, porque prefiere recordar a Rebeca como una criatura atada a sus ancestros, o sea, al mundo matriarcal de donde provino. Úrsula reconoce que Rebeca como ninguna había sobrevivido al «tiempo, las guerras, los incontables desastres cotidianos» (p. 176), e incluso al olvido al que la habían sometido los Buendía y todos los macondinos.

De hecho, es la insistencia en aniquilar y «olvidar» a los otros lo que produce la extinción total de la estirpe de los Buendía. Arcadio, el único hijo que José Arcadio tuvo con Pilar Ternera, muere acribillado por el pelotón de fusilamiento en el muro frente al cementerio, mientras Rebeca es la última quien le da la despedida con la mano antes de recibir el impacto de las balas. Como menciona Bhabha (2002): «El objetivo de la diferencia cultural es rearticular la suma del conocimiento desde la posición significante de la minoría que resiste la totalización» (p. 199). Al finalizar la novela, el último de los Aurelianos encuentra en el cuarto trasero de la casa los pergaminos de Melquíades y se queda paralizado. Nos dice el narrador:

Aureliano no pudo moverse […] porque en aquel instante se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenados en el tiempo y en el espacio de los hombres: el primero de la estirpe está amarrado a un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas. (García Márquez, 1983, p. 324)

Melquíades intenta con sus pergaminos ofrecernos una narrativa totalizante y pedagógica del surgimiento y extinción de Macondo que se forja en «el tiempo y en el espacio de los hombres» siguiendo el modelo de la ley romana del paterfamilias. Tanto los nombres José Arcadio y Aureliano como los rasgos de su carácter se repiten a través de toda la narrativa hasta el final de la novela, reforzando una y otra vez el orden patriarcal y pedagógico. Sin embargo, en el «mientras tanto», personajes como los indios guajiros Visitación y Cataure y Rebeca Buendía proponen el discurso performativo de las minorías que mina el poder del orden patriarcal y socava las dicotomías masculino/femenino, centro/periferia, indio/colono, oralidad/escritura. Tanto el patriarca José Arcadio Buendía, quien vivió en su senectud atado al castaño, como su último heredero, Aureliano Buendía, mueren. La narrativa da un magnífico giro metaficticio cuando la enunciación del relato coincide con la acción representada y Aureliano lee en los pergaminos de Melquíades acerca de la destrucción de Macondo en el momento mismo en que está ocurriendo. Este final insólito nos lleva a concluir que solamente cuando se acepte a los otros lograremos construir una nación pluricultural que respete las diferencias. Solo entonces tendremos «una segunda oportunidad sobre la tierra», será posible la paz y la concordia, y se asegurará el futuro para las generaciones venideras.

Referencias bibliográficas

Anderson

, B. (1991). Imagined Communities. Ciudad de México, México:Verso.

Bhabha

, H. (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Fanon

, F. (2004). On National Culture. The Wretched of the Earth. New York, United States: Groove.

García Márquez

, G. (1983). Cien años de soledad. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.

Geyer-Ryan

, H. (1994). Space, Gender and National Identity. Fables of Desire: Studies in the Ethics of Art and Gender (pp. 155-163). Cambridge, UK: Polity Press.

González Echevarría

, R. (2015). Roman Law in the Constitution of Macondo. Yale Review, 103(1), 78-103.

Kristeva

, J. (1984). The Semiotic and the Symbolic. Revolution in Poetic Language (pp. 19-90). New York, United States: Columbia University Press.

Kristeva

, J. (1981). Women’s Time. Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism (pp. 443-462). New York, United States: Rutgers University Press.

Renan

, E. (1990). What Is a Nation? En H. Bhabha (Ed.), Nation and Narration (pp. 9-77). London, UK: Routledge.

Rojas

, M. Y.,

Alonso

, L. A.,

Sarmiento

, V. A.,

Eljach

L. Y. y

Usaquén

, W. (2013). Structure Analysis of the La Guajira-Colombia Population: A Genetic, Demographic and Genealogical Overview. Annals of Human Biology, 40(2), 119-131.

---

32. Texto publicado en el libro Cien años de soledad 50 años después, editado por Juan Moreno Blanco, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2017.

33. «Politically, the wayúu do not have a central government. They are organized in clans that are established by a matrilineal and matrilocal linkage, through which the identity or membership of the tribe and the second surname are inherited» (Arango and Sánchez, 2004; Alarcón, 2006; Pocaterra, 2006). «For example, individuals whose mothers are wayúu are considered wayúu, whereas individuals whose fathers are wayúu are not necessarily considered wayúu»

(Rojas, et al, 2006).


Uno de tantos miércoles llegó a Macondo y almorzó en la
casa el sonriente y rechoncho Mr. Herbert (...)
Cuando llevaron a la mesa el atigrado racimo de banano
que solían colgar en el comedor durante el almuerzo,
arrancó la primera fruta sin mucho entusiasmo.
Pero siguió comiendo mientras hablaba, saboreando,
masticando, más bien con distracción de sabio
que con deleite de buen comedor, y al terminar el
primer racimo suplicó que le llevaran otro.
Entonces sacó de la caja de herramientas que siempre
llevaba consigo un pequeño estuche de aparatos ópticos.
Cien años de soledad

La cuestión de la raza en Cien años de soledad [34]

Adelaida López-Mejía

Cien años de soledad ha sido analizada a través de muchos prismas y sin embargo no abundan análisis centrados en la caracterización racial de los personajes de la novela. Falta sobretodo una mirada crítica que elucide los estereotipos que disminuyen a los personajes afro-descendientes en la obra maestra de Gabriel García Márquez. Partiré de la base de que el narrador presenta los hechos del relato a través del sesgo de una identidad blanca criolla euro-descendiente. En el capítulo inaugural, la conquista española funciona como algo «fantasmal», no como época de terror sino como edad heroica e irreparablemente perdida. Avery Gordon (1997) concibe lo fantasmal como la invisible presencia de aquellos que han sido silenciados o marginados. En la novela de García Márquez son los exploradores y conquistadores españoles quienes se presentan como figuras fantasmales de una época heroica. Esto es aparente en las exploraciones de José Arcadio Buendía en el primer capítulo, cuando el fundador de Macondo descubre los restos de un galeón y una armadura. Con estas imágenes se evoca la edad del descubrimiento, utilizada por los criollos hispanoamericanos de la forma que ha señalado José Antonio Mazzoti (2000), como justificación de su propio privilegio y patrimonio. Sin embargo, la edad dorada del descubrimiento y la exploración ya está perdida para los aldeanos de Macondo que habitan una realidad aislada y degradada, en la que cualquier «orgullo» asociado con la conquista española puede ser recuperado solo como fragmento. José Arcadio Buendía, a pesar de su autoridad en el pueblo, se sabe un ser periférico al devenir de la historia occidental.

El linaje español de los Buendía jamás se cuestiona en la novela. El bisabuelo de Úrsula Iguarán era aragonés y el de José Arcadio Buendía era «un criollo cultivador de tabaco» (García Márquez, 1995, p. 103). Aquellos antepasados de la pareja que funda Macondo vivieron en una tierra nominalmente compartida con habitantes originales del lugar: «lejos del mar, en una ranchería de indios pacíficos» (p. 102). Valga señalar que los ancestros españoles y criollos de la pareja dejaron una huella imborrable en el territorio que otrora perteneció a habitantes indígenas: «la antigua ranchería que los antepasados de ambos transformaron con su trabajo y sus buenas costumbres en uno de los mejores pueblos de la provincia» (p. 103). En la construcción de la identidad «blanca»,

según Richard Dyer (1997), es clave el mito de la «aspiración» y el «empuje empresarial» (pp. 21-23). Los antepasados de los Buendía poseyeron dicha aspiración y dicho empuje. Además la historia de la familia ilustra una ansiedad criolla respecto a la reproducción. En la novela de García Márquez, la cópula entre criollos emparentados lleva a un retoño con cola de cerdo. Debido a la limitada disponibilidad de parejas socialmente aceptables, los descendientes del abuelo aragonés y el abuelo criollo viven en un mundo endogámico, amenazados por el incesto y la monstruosidad. Las advertencias con que Úrsula abruma a su tataranieto recalcan la naturaleza del peligro que acecha a los Buendía: «las mujeres de la calle, que echaban a perder la sangre; las mujeres de la casa, que parían hijos con cola de puerco» (García Márquez, 1995, p. 503). A través de toda la novela las criollas vigilan la sexualidad dentro de la familia y se aferran a su puesto privilegiado en la jerarquía racial de la sociedad.

La obsesión de Úrsula por evitar hijos con cola de cerdo desemboca en el crimen que lleva a la fundación de Macondo. José Arcadio Buendía asesina al personaje que se burla del matrimonio sin hijos y el retorno insistente del fantasma del asesinado Prudencio Aguilar precipita el viaje de los Buendía a través de la sierra y la selva: «después de varios meses de andar perdidos entre los pantanos, lejos ya de los últimos indígenas que encontraron en el camino, acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado» (García Márquez, 1995, p. 108). En este viaje a un falso Edén, José Arcadio Buendía construye un pueblo asociado con la luz, el cristal y el hielo y quizás la blancura, ya que los paisajes helados, según Richard Dyer (1997), conllevan fuertes asociaciones con la cultura «blanca».

En el primer y segundo capítulo el narrador recrea un mundo latinoamericano de españoles desaparecidos, criollos emprendedores, indios silenciosos y gitanos nómadas. En aquellos capítulos no se hace referencia ninguna a un personaje afro-descendiente. Ni la tribu de Melquíades ni la de otros gitanos tienen el fenotipo de los habitantes de Macondo, como se constata cuando el narrador recalca la similitud fenotípica entre otros comerciantes traídos por Úrsula y los residentes del pueblo: «Eran hombres y mujeres como ellos, de cabellos lacios y piel parda, que hablaban su misma lengua» (García Márquez, 1995, p. 122; énfasis mío). El léxico que García Márquez utiliza para describir a los habitantes de Macondo (cabello lacio, piel parda) apunta al mestizaje entre españoles, criollos, afro-descendientes e indígenas en la región atlántico-colombiana (Wade, 1993, p. 85), ya que el pelo lacio es un índice frecuente de ascendencia amerindia y las personas de descendencia africana recibieron el apelativo de

«pardos» en el Caribe colonial.

Ahora bien, la frase «hombres y mujeres como ellos» puede referirse menos a los Buendía que a la gente que vive en la aldea, habitantes sin rostro, de «piel parda», cuya colectividad es necesaria para que la aldea exista pero de los cuales Úrsula Buendía, como descendiente de criollos y aragoneses, mantiene una estricta distancia. Dyer recalca que en la identidad blanca existe cierta «invisibilidad» racial: «aquellos que ocupan posiciones de hegemonía cultural siguen adelante de forma despreocupada, como si lo que dijeran fuera neutral y sin ubicar –seres humanos sin marcas de raza–. Hay algo especialmente «blanco» en esta posición de conocimiento que queda sin ubicar, sin personificar» (Dyer, 1997, p. 4). Esta es la posición de la familia Buendía en Macondo. Más allá de la identificación de los tatarabuelos de la pareja fundadora de Macondo como criollos o españoles, la «raza» de los Buendías se esquiva en la novela. Sin embargo, la lista de invitados de Úrsula subraya la exclusividad social de su familia: «los únicos escogidos fueron los descendientes de los fundadores […] Era en realidad una selección de clase» (García Márquez, 1995, p. 153). Aunque el personaje de Pilar Ternera también hizo el viaje por la sierra y por ende debería formar parte de las familias fundadoras, Úrsula excluye a Pilar, descalificándola por su promiscuidad. Este atributo no está exento de connotaciones raciales a través de toda la novela.

La apertura de Macondo al mundo exterior trae una conciencia agudizada de alteridades raciales y étnicas. Los sirvientes guajiros, Visitación y Cataure, llegan al pueblo en el tercer capítulo y son los primeros en reconocer la llegada de la plaga del insomnio. Entienden y temen el olvido –la consecuencia más contundente de la peste–, puesto que como indígenas ellos mismos han sido olvidados por la cultura oficial latinoamericana (Mena, 1979). En el tercer capítulo llegan también los árabes, comerciantes arquetípicos y estereotipados también por el narrador. Aparece también la primera figura identificada como mulata: una joven anónima prostituida por la abuela. No cambio de párrafo.

La jovencita conoce a Aureliano Buendía en el primer burdel de Macondo, y al compararla con un perro, el narrador la reduce a una posición infrahumana: «una mulata adolescente de aspecto desamparado […] con sus teticas de perra, estaba desnuda en la cama. Antes de esa noche, sesenta y tres hombres habían pasado por su cuarto» (García Márquez, 1995, pp. 142-143). El episodio entre Aureliano y esta joven se asemeja al encuentro de su hermano José Arcadio con una gitana igualmente joven. La noche que Aureliano pasa con la adolescente itinerante lo

hace pensar en su hermano: «sin poder quitarse la idea de que su desnudez no resistía la comparación con su hermano» (p. 144). La narración de ambos encuentros eróticos recurre a un mecanismo idéntico: estas hermosas jóvenes de otra etnia son anónimas e itinerantes; tienen una sexualidad muy pública y a la vez infantil.

Los voluminosos estudios de Cien años de soledad han prestado poca atención a la función de los personajes afrodescendientes, quizás porque una discusión franca de la raza en Latinoamérica, como lo señaló alguna vez Jean Franco, suele ser harto difícil (2002). En Playing in the Dark, la escritora Tony Morrison (1992) estudia la escritura de Ernest Hemingway y Edward Allan Poe, y señala en estos autores cierta incapacidad de profundizar en la subjetividad de sus personajes afro-descendientes. García Márquez tampoco se escapa del lastre de estereotipos racistas. No hay que esquivar el hecho de que en Cien años de soledad las mujeres mulatas o negras o son promiscuas o trabajan como prostitutas. La descripción de sus cuerpos invariablemente incluye la comparación con un animal. Por una parte el episodio de la joven mulata esclavizada por su abuela podría interpretarse como una referencia velada a la historia de la esclavitud, como una alegoría del destino de los africanos en el Nuevo Mundo, llevados allí por la fuerza. Ni la adolescente ni Petra Cotes, el personaje afro-descendiente más importante de la novela, son oriundas del pueblo y por lo tanto no parecen pertenecer del todo a Macondo. Sin embargo, la prostituta mulata aparece en la novela separada del devenir histórico. García Márquez alguna vez aseguró que la historia de este personaje –el cual reaparecerá con el nombre de Eréndira en una colección posterior de cuentos– le significaba más como imagen que como acontecimiento narrativo (García Márquez, 1995, p. 423; Marting, 2001, p. 177).

Mientras la mulata adolescente carece de contexto socio-histórico, los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía plasman el vínculo entre el mestizaje y la ilegitimidad tanto en la Latinoamérica colonial como en la del siglo diecinueve. La realidad social de la ilegitimidad tocó muy de cerca a García Márquez. Como se constata en Vivir para contarla, su abuelo tuvo cinco hijos ilegítimos conocidos y su padre tuvo tres (García Márquez, 2002, p. 65). Una imagen inolvidable de Cien años de soledad es la marca que queda de por vida en la frente de los diecisiete hijos del coronel Buendía después de un miércoles de ceniza. Esta imagen proviene directamente del recuerdo de García Márquez: un día en Aracataca los hijos ilegítimos de su abuelo materno se sentaron a almorzar con la familia Márquez, con la frente de todos marcada por una señal

de ceniza (García Márquez, 2002, p. 88). En Cien años de soledad esta marca identifica a los diecisiete hijos ilegítimos del Coronel no solo como Buendías sino como liberales. Alegoriza además el estigma de la ilegitimidad.

Mientras que el narrador nunca se detiene a hacer comentarios sobre el color de la piel de los Buendía legítimos, encontramos constantes referencias a la tez de los hijos «naturales» del Coronel. Estos son descritos como «niños de todas las edades, todos los colores» (García Márquez, 1995, p. 256). En su autobiografía Vivir para contarla, García Márquez escoge la misma frase «de todos los colores» cuando describe a sus primos paternos (García Márquez, 2002, pp. 119-120). La familia García, según Dasso Saldívar, se consideraba menos «blanca» que la encopetada familia materna del futuro escritor (García Márquez, 1997, p. 81). En Cien años de soledad, el hijo menos semejante a la familia criolla de su padre tiene piel oscura: «un extraño moreno de ojos verdes que nada tenía que ver con la familia paterna» (García Márquez, 1995, p. 256). Cuando los hijos del Coronel regresan al pueblo como adultos, el narrador de nuevo registra el color de la piel: «diecisiete hombres de los más variados aspectos, de todos los tipos y colores» (García Márquez, 1995, p. 331). En el episodio del asesinato del último de los hijos ilegítimos del Coronel, el narrador lo caracteriza como un «anciano oscuro» (p. 509). Tampoco es casualidad que los hijos ilegítimos del Coronel sean «artesanos hábiles» (p. 332); los historiadores del Caribe colonial han documentado cómo buen número de «mulatos» en la región trabajaban como artesanos (Morner, 1967, p. 61).

El personaje más desarrollado de todos los hijos ilegítimos del coronel, Aureliano Triste, recibe el rótulo de mulato; a diferencia de sus hermanastros, decide hacer de Macondo su hogar: «Aureliano Triste, un mulato grande con los ímpetus y el espíritu explorador del abuelo, instaló en las afueras del pueblo la fábrica de hielo con que soñó José Arcadio Buendía en sus delirios de inventor» (García Márquez, 1995, p. 332). Dos símbolos fundamentales de la modernización y el progreso –el tren y la fábrica de hielo– llegan a Macondo gracias a este hijo ilegítimo. Aureliano Triste lleva a cabo los sueños criollos de su abuelo; comparte la iniciativa y ambición «blancas» de José Arcadio Buendía. Aquí es importante recordar la afirmación de Richard Jackson (1976), a saber: que los personajes mulatos en la novela latinoamericana de los años treinta y cuarenta del siglo xx reflejaban un esquema (racista) de progreso eugenésico. Observemos también cómo Aureliano Triste goza del «temperamento parejo» que según Wade (1993) se ha convertido en rótulo para estereotipar a muchos afro-colombianos (pp. 244-45).

Al contrario de su abuelo, Aureliano Triste no perdía el sueño ni el apetito, ni atormentaba a nadie con crisis de mal humor […] sino que concebía los proyectos más desatinados como posibilidades inmediatas, elaboraba cálculos racionales sobre costos y plazos, y los llevaba a término sin intermedios de exasperación. (García Márquez, 1995, p. 337)

Tanto el abuelo criollo como el nieto mulato introducen cambios trascendentales a Macondo, pero José Arcadio Buendía cabe dentro del arquetipo del científico trágico o de un ambicioso Prometeo, mientras que el nieto pertenece al registro más realista y sociológico de la novela. La tragedia colectiva eventualmente destruye a los hijos ilegítimos –mulatos y mestizos– del Coronel, pero ninguno de ellos se impone como personaje clave en la armazón de la novela.

No sucede así con Petra Cotes, el personaje mulato más logrado de Cien años de soledad. Al compartir el lecho con los gemelos Buendía, Petra se ajusta al arquetipo promiscuo de Pilar Ternera, quien dos generaciones atrás había compartido el cuerpo con los hijos de Úrsula. Y como sucede en la breve descripción de la mulata prostituida por la abuela, el narrador compara a Petra Cotes a un animal. «Era una mulata limpia y joven, con unos ojos amarillos y almendrados que le daban a su rostro la ferocidad de una pantera, pero tenía un corazón generoso y una magnífica vocación para el amor» (García Márquez, 1995, p. 301). Fernanda del Carpio, la esposa criolla de Aureliano Segundo, se encuentra obligada a aceptar el concubinato de su marido, y dentro de un registro literario realista esto refleja la frecuencia de uniones ilegítimas en el Caribe colombiano. Peter Wade (1997) señala la tolerancia de «uniones superpuestas» y de la tenencia de amantes negras por parte de hombres blancos en la región del Caribe (p. 91). Sin embargo Fernanda nunca logra entender ni aceptar las costumbres de Macondo –«Fernanda conocía mal no sólo el carácter de su marido sino la índole de una comunidad que nada tenía que ver con la de sus padres» (García Márquez, 1995, p. 373) –. A pesar de que la mayoría de los habitantes del pueblo acepta el comportamiento de Aureliano Segundo, Úrsula y Fernanda –las mujeres criollas– nunca dejarán de calificarlo como vergonzoso.

La pasión física de Aureliano se dirige exclusivamente a Petra y ella lo sabe. Cuando aquél intenta poner fin a la relación adúltera, un vecino le sugiere a la

concubina que encienda una vela para atraer al amante de nuevo. Petra responde enigmáticamente: «la única vela que lo hará venir está siempre encendida» (García Márquez, 1995, p. 318). La vela encendida es claramente una metáfora para la sexualidad y el cuerpo de la mulata. La sexualidad libre de Petra y su casa copada de bailes y música de acordeón forman un cuadro muy distinto al modo de ser rígido de Fernanda, la esposa criolla. Valga la observación de Barbara Christian (1985): la mujer blanca en el sur de los Estados Unidos durante y después de la época de la esclavitud tenía que ser «casta, a menos que fuera a producir herederos» (p. 12). Fernanda está muy cerca de una matriarca sureña mientras que Petra también podría ser descrita, como las afro-descendientes de Estados Unidos, como poco más que un «objeto de las necesidades y deseos sexuales masculinos» (p. 12).

Es bien sabido que la cópula sexual entre Petra y Aureliano Segundo incrementa mágicamente la fertilidad del ganado de los Buendía: «bastaba con llevar a Petra Cortes a sus criaderos […] para que todo animal marcado con su hierro sucumbiera a la peste irremediable de la proliferación» (García Márquez, 1995, p. 324). Wade (1993) ha señalado cómo la otredad racial se asocia con poderes mágicos en la sociedad colombiana: «Los 'negros' son vistos como […] poseedores de ciertos poderes, especialmente mágicos, sexuales, musicales y rítmicos […]. El mundo de los 'no blancos' acude a sus poderes para determinados propósitos: curación y brujería, gratificación sexual, entretenimiento o catarsis» (p. 23). Cuando la fertilidad del ganado se esfuma después de la partida de la compañía bananera, una lectura atenta al realismo y a la historia del siglo xx concluiría que la prosperidad de Aureliano Segundo no venía de la magia de su concubina sino de la burbuja económica de la década de 1920 a 1930 –los años de notable y mayor presencia de la United Fruit en Colombia–. Sin embargo, Aureliano no deja de atribuir su bancarrota a la menguante exuberancia sexual de su concubina: «pensaba sin decirlo que el mal no estaba en el mundo, sino en algún lugar recóndito del misterioso corazón de Petra Cotes, donde algo había ocurrido durante el diluvio que volvió estériles a los animales y escurridizo el dinero» (García Márquez, 1995, p. 467). El efecto de Petra sobre la prosperidad de Aureliano Segundo también nos recuerda el destino reproductivo de las mujeres negras durante la esclavitud.

En la autobiografía Incidents in the Life of a Slave Girl de Harriet Jacobs, 1861, la exesclava norteamericana recalca cómo sus compañeras eran «consideradas sin valor, a menos que incrementaran continuamente el haber de esclavos de su propietario» (Carby, 1987, p. 54). A pesar de que Petra Cotes tiene el poder de

acrecentar el número de cabezas de ganado de Aureliano Segundo, ella misma no tiene descendencia. Su infecundidad incluso podría alegorizar la falta de derechos de una esclava sobre los propios hijos. Además, la comparación de Petra con una mula recurre a una metáfora perversamente racista: «Aureliano Segundo vio la mula […] con el pellejo pegado a los huesos, como la dueña, pero tan viva y resuelta como ella. Petra Cotes la había alimentado con su rabia» (García Márquez, 1995, p. 458). La palabra «mulato», como anota Christian (1985), se originó en el discurso racista que cuestionaba que los negros fueran «de la misma especie que los blancos. Si no lo fueran, el resultado […] [de su procreación] sería similar al de una mula […] un ser viviente que por sí mismo no es capaz de producir vida» (p. 16). La comparación de Petra con una mula indirectamente subraya la infecundidad del personaje y, con ello, su posición subordinada en la sociedad.

Con todo, a pesar de la estereotipada sexualidad y repetidas comparaciones con animales, el personaje de Petra Cotes demuestra una serie de virtudes que permanecen constantes a lo largo de la trama: valentía, temple moral, prudencia en el manejo del dinero. Llega a Macondo como vendedora de rifas y mantiene esta actividad durante las guerras civiles: «Hasta el final de las guerras, Petra Cotes seguía sosteniéndose con el producto de sus rifas» (García Márquez, 1995, p. 303). Ideará y manejará otro negocio semejante después de que los cuatro años de lluvias reduzcan el pueblo a la ruina.

Al principio del amorío con Aureliano Segundo, Petra transforma al joven melancólico en despilfarrador y juerguista, lo cual parecería reproducir el retrato estereotipado de los afro-descendientes como irresponsables y hedonistas (Wade, 1993).

La naturaleza lo había hecho reservado y esquivo, con tendencias a la meditación solitaria, y ella le había moldeado el carácter opuesto, vital, expansivo, desabrochado, y le había infundido el júbilo de vivir y el placer de la parranda y el despilfarro. (García Márquez, 1995, p. 317)

Efectivamente Petra tiene una gran habilidad para disfrutar de la vida, pero cuando las lluvias diezman la fortuna que ella le ayudo a construir a Aureliano,

no queda rastro de su aparente hedonismo: «Petra Cotes […] vio con una impotencia sorda cómo el diluvio fue exterminando sin misericordia una fortuna que en un tiempo se tuvo como la más grande y sólida de Macondo» (García Márquez, 1995, p. 445). Petra sobrevive en parte gracias a su capacidad de transformar la propia ira: «había escarbado en su corazón, buscado la fuerza que le permitiera sobrevivir a la desgracia, y había encontrado una rabia reflexiva y justa, con la cual había jurado restaurar la fortuna despilfarrada por el amante» (p. 458). La rabia fructífera de Petra surge no solo como reacción a una catástrofe climática y económica, sino también ante el reconocimiento de su posición como concubina. Afronta esta posición con valentía y orgullo; reconstruye parte de la fortuna perdida de su amante, probando fortuna de nuevo con la lotería y las rifas. Cuando el narrador compara a Petra con los mercaderes árabes –«Petra Cotes era tal vez el único nativo que tenía corazón de árabe» (p. 458)–, está señalando, en parte, su astucia y tenacidad en los negocios, puesto que los árabes se caracterizan como grandes comerciantes en la novela. Pero la generosidad de Petra no tiene igual en la novela. Gracias a la generosidad de ella la familia Buendía consigue comer relativamente bien a pesar de su pobreza, y la hija de Fernanda y Aureliano Segundo, Amaranta Úrsula, disfruta del privilegio de estudiar en Bruselas.

Vivir para contarla, la autobiografía de García Márquez, retrata a dos afrocolombianas que permanecieron vivas en los recuerdo personales del escritor. Aparecen, como en su ficción, asociadas a la sexualidad ilícita. La primera de ellas es Martina Fonseca, una mujer de piel clara con facciones de afro-descendiente a quien García Márquez (2002) conoció de joven en Barranquilla: «una blanca vaciada en un molde de mulata, inteligente y autónoma» (p. 204). La relación fue apasionada: «creí que no podía soportar más los deseos desaforados de estar con ella a toda hora» (p. 205). En una de las páginas más sinceras de su autobiografía, García Márquez menciona un «terror» que le impidió comprometerse con Martina: «caí en la cuenta de las ansias de verla que había tenido siempre y del terror que me impidió quedarme con ella por todo el resto de nuestras vidas» (p. 561). Quizás aquí el escritor esté confesando cómo él mismo cedió a las interdicciones racistas de la sociedad burguesa colombiana y a sus prejuicios respecto al matrimonio interracial. La misma Martina, consciente de la naturaleza imposible de su relación con el joven, rompió su relación con él (p. 208). Hay notables semejanzas entre la Martina Fonseca que García Márquez conoció en la costa colombiana y la Petra Cotes de Cien años de soledad: ambas tienen ancestro africano y son mujeres autónomas e inteligentes; entienden que no hay

posibilidad de matrimonio con un amante criollo; ambas son reacias a identificarse a sí mismas como «negras».

Vivir para contarla recrea una conversación entre García Márquez y Martina en la que esta se refiere peyorativamente al marido como negro –«un negrazo de dos metros» (García Márquez, 2002, p. 205)–. En otra conversación años después Martina se describe a sí misma como blanca. Cuando menciona al hijo que tuvo después de haber dejado de ver al escritor, García Márquez siente celos: «¿Negro como su padre? –le pregunté con la mezquindad propia de los celos […] Ella apeló a su buen sentido de siempre. –Blanco como su madre –dijo. Pero el papá no se fue de la casa […] Y ante mi ofuscación evidente me confirmó con una sonrisa mortal: No te preocupes: es de él» (p. 560). Así como Martina Fonseca se autodefine como blanca, en Cien años de soledad Petra no mantiene lazos familiares o sociales con una comunidad afro-descendiente. La historia de Petra es, de hecho, un buen ejemplo de lo que Wade (1993) llama blanqueamiento, una práctica que «puede ocurrir a través de una mujer negra al encontrar un marido o amante rico y blanco […] Negros exitosos, aun cuando el éxito se mide con estándares locales, terminan siendo […] absorbidos en una matriz social no-negra» (p. 87).

Hasta la llegada de la compañía bananera, el narrador se refiere a los personajes afrocolombianos en Cien años de soledad como mulatos. Es el adjetivo que describe no solo a Aureliano Triste, sino también a Petra Cotes y a la prostituta anónima esclavizada por la abuela. No sucede así con los obreros antillanos importados por la compañía bananera para trabajar en las plantaciones costeras de la región: «El único rincón de serenidad fue establecido por los pacíficos negros antillanos que construyeron una calle marginal, con casas de madera sobre pilotos, en cuyos pórticos se sentaban al atardecer cantando himnos melancólicos en su farragoso papiamento» (García Márquez, 1995, p. 344). Cuando los norteamericanos huyen de Macondo en un tren de vidrio –«el señor Brown enganchó en el tren su suntuoso vagón de vidrio, y desapareció de Macondo» (p. 423)–, aquellos trabajadores inmigrantes de piel oscura, cuyo idioma y lugar de origen les señaló inicialmente como extranjeros, permanecen en el pueblo y forman una parte cada vez más visible y vocal de la comunidad.

La compañía bananera ha introducido nuevas distinciones y categorías raciales. Toda la población de Macondo, incluso la familia de los Buendía, debe mantenerse a distancia de los norteamericanos. Empieza pues a distinguirse lo que Dyer ha llamado la «jerarquía interna» de la identidad «blanca»: «Los

gringos, que después llevaron sus mujeres lánguidas con trajes de muselina y grandes sombreros de gasas, hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren […]. El sector estaba cercado por una malla metálica» (p. 343). Vron Ware (1992) ha estudiado cómo el imperialismo inglés puntualizó las diferencias raciales y las jerarquías entre colonizadores y colonizados alojando a las mujeres de los colonizadores en barrios segregados (pp. 37-38).

Algo muy semejante ocurre en Macondo: las norteamericanas no participan en la sociedad que las rodea y se describen como más frágiles y femeninas que las mujeres del pueblo. García Márquez nunca olvidó la inaccesibilidad de las norteamericanas durante la época de la United Fruit en Colombia. En Vivir para Contarla recreó casi textualmente las frases de Cien años de soledad: «las ciudades privadas de los gringos […] cercadas con mallas metálicas como enormes gallineros electrificados […] lentos prados azules […] a través de la cerca de alambre, se veían mujeres bellas y lánguidas, con trajes de muselina» (García Márquez, 2002, p. 27). No es coincidencia que García Márquez avistara por primera vez el hielo en las bodegas de la United Fruit Company (p. 108). Ese recuerdo de la niñez se transforma en uno de los símbolos más enigmáticos y hermosos de la novela. El «gran invento de nuestro tiempo» (p. 101) logra evocar el asombro producido por el progreso científico pero también es la imagen cifrada de una presencia neocolonialista que se consideraba más «blanca» que los criollos de Hispanoamérica.

A medida que se acerca el final de la novela, el ser negro significa cada vez más llevar una vida de ruina, pobreza y prostitución. Cuando Gabriel García Márquez estaba escribiendo los últimos capítulos de la novela, ya imaginaba a Macondo como una ciudad africana: «el pueblo convertido ya en una enorme y calurosa ciudad africana» (García Márquez, 2000, p. 77). Cuando el personaje Aureliano Babilonia –hijo ilegítimo de Meme Buendía– alcanza la mayoría de edad, gran parte de sus relaciones interpersonales se da con la población afrodescendiente de un pueblo reducido a la miseria. Un antiguo obrero antillano le confirma a Aureliano Babilonia su pasado familiar y nacional: «Aureliano no encontró quien recordara a su familia, ni siquiera el coronel Aureliano Buendía, salvo el más antiguo de los negros antillanos» (García Márquez, 1995, pp. 519-520). Este personaje sirve como aval de un recuerdo histórico: James Irby encuentra recursos semejantes en la ficción de Faulkner. En Cien años de soledad, el trabajador antillano mantiene vivos los nombres del liberalismo (blanco) colombiano.

Entre la nieta de ese anciano y el joven Aureliano Babilonia se establece un vínculo de explotación sexual. Nigromanta sirve de desahogo para los deseos incestuosos del hijo de Meme Buendía y no es ésta la única manera en que ella le sirve (la presentación del personaje afroamericano en su función de sirviente es típico, según Morrison, en la narrativa de varios escritores blancos norteamericanos). La afro-descendiente cocina para Aureliano Babilonia, escucha sus tribulaciones, y comparte su cuerpo con él y otro amigo: «Gabriel dormía donde lo sorprendiera la hora. Aureliano […] se lo encomendó a Nigromanta, quien lo llevaba a su cuartito multitudinario cuando estaba libre» (García Márquez, 1995, p. 527). El modelo de Petra Cotes y Pilar Ternera sigue vigente: dos hombres allegados comparten a una misma mujer. Como personaje afro-descendiente Nigromanta es harto predecible. Su sexualidad, su semejanza a un animal, la descripción vulgar de su cuerpo, recrean estereotipos desagradables de género y de raza: «una negra grande, de huesos sólidos, caderas de yegua y tetas de melones vivos, y una cabeza redonda, perfecta, acorazada por un duro capacete de pelos de alambre, que parecía el almófar de un guerrero medieval» (p. 520). Y no es coincidencia que el cuerpo de Nigromanta, como el de la adolescente mulata en el tercer capítulo de la novela, le inspire al narrador la comparación con un perro: «Nigromanta lo llevó a su cuarto alumbrado con veladoras de superchería, a su cama de tijeras con el lienzo percudido de malos amores, y a su cuerpo de perra brava, empedernida, desalmada» (p. 521).

El personaje se esfuma cuando Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula empiezan su amor incestuoso, pero antes del apocalipsis, la nieta del antillano reaparece como sirvienta por última vez: «Nigromanta lo rescató de un charco de vómito y de lágrimas. Lo llevó a su cuarto, lo limpió, le hizo tomar una taza de caldo» (p. 555). Y aunque ella es la última persona que ve a Aureliano Babilonia con vida, no aparece en la descripción del fin de Macondo. La jerarquía social y racial de la cosmovisión narrativa de García Márquez se refleja en parte en el hecho de que ni la muerte de Petra ni la de Nigromanta merecen una mención del narrador, mientras que la muerte de las mujeres criollas –de Úrsula, de Amaranta, de Remedios, de Amaranta Úrsula, de Fernanda– ocupa párrafos enteros en la novela.

Así como Petra Cotes parece inspirarse en Martina Fonseca, el personaje de Nigromanta le debe mucho a otra amante afrocolombiana de García Márquez (2002): «Recuerdo su nombre y apellidos, pero prefiero llamarla como entonces: Nigromanta […] tenía un perfil abisinio y una piel de cacao» (p. 260). Esta

mujer vivía en Sucre y en Vivir para contarla el autor recuerda la pasión desenfrenada de sus relaciones con ella –«nos volvimos locos en la cama» (p. 260)–. Incluso califica estas relaciones como adicción –«una adicción […] persistente» (pp. 423-424)–. El escritor además cuenta cómo Luisa Márquez, su madre, supo ponerle fin a aquella relación interracial. En la novela, Úrsula no supo impedir el involucramiento de su nieto con Petra Cotes pero en el pueblo de Sucre la madre de García Márquez se enfrentó con el hijo y le espetó lo que Dyer (1997) llama «una percepción común: que los negros huelen» (p. 76): «Estabas con la fulana –dijo […] es el mismo olor de la otra vez» (García Márquez, 2002, pp. 423-424). Luisa Márquez exitosamente «enredaba [cuidados] sin causa para impedirme que volviera a la cama de truenos y centellas de Nigromanta. Nunca más la vi» (pp. 423-424).

La diferencia social entre la Nigromanta de Sucre y el joven García Márquez es más que evidente: la afrocolombiana estaba casada con un policía y sus amigas trabajaban como empleadas domésticas. Al joven escritor le tenía sin cuidado el verdadero nombre de Nigromanta; solo le interesaba el apodo que él le había dado en la cama:

Una tarde entró una de las criadas de la casa vecina […] con un gran respeto me pidió permiso para hablar conmigo. No interrumpí la lectura hasta que ella me preguntó

–¿Se acuerda de Matilde?

No recordaba quién era, pero no me creyó.

No se haga el pendejo, señor Gabito –me dijo con un énfasis deletreado–: Ni-gro-man-ta. (García Márquez, 2002, p. 423)

Quizás el escritor haga aquí una autocrítica de su propia ceguera juvenil, de cierta inconciencia arrogante de sus propios privilegios de clase, de raza y de género. Sin embargo ni en las obras de su madurez pudo García Márquez dramatizar plenamente la despersonalización de los afro-descendientes en la sociedad colombiana.

García Márquez no era muy capaz de imaginar a una mujer de descendencia africana sin relacionarla con la sexualidad ilícita. Aunque la amante en Sucre no era prostituta, en la autobiografía el escritor recalca que la conoció en un parque frecuentado por trabajadoras sexuales: «nos asaltaban en las sombras del parque unas parvadas de aprendices furtivas […] A una que pasaba, pero que no era de las mismas, le propuse por error que se fuera conmigo» (García Márquez, 2002, p. 260). Ese parque se parece a la plaza de Macondo en la novela, donde Aureliano Triste se encuentra con la nieta del anciano obrero antillano, la cual se ha visto forzada a empezar a trabajar en la prostitución: «se encontraba a Nigromanta bajo los oscuros almendros de la plaza, cautivando con sus silbos de animal montuno a los escasos trasnochantes» (García Márquez, 1995, p. 520). Después de que la afro-descendiente entiende que ella funciona solamente como un sustituto sexual para el deseo incestuoso de Aureliano Babilonia, empieza a cobrarle sus encuentros: «cuando Aureliano le confió su pasión reprimida por Amaranta Úrsula […] Nigromanta siguió recibiéndolo con el mismo calor de siempre, pero se hizo pagar los servicios con […] rigor» (522). Aquí se vislumbra cierta empatía por las mujeres que trabajan como prostitutas, las cuales hacen una distinción muy clara, según Wendy Chapkis, entre el sexo por dinero y el sexo por el amor.

Los últimos capítulos de la novela demuestran la gran familiaridad de García Márquez con el ámbito de la prostitución en el Caribe colombiano. En Vivir para contarla García Márquez recuerda sus largas horas de trabajo en las oficinas del periódico y también cómo los amigos que compartían su pasión por la literatura fueron sus guías a las casas de prostitución de Barranquilla. Así mismo, en la novela el personaje de Aureliano Babilonia se maravilla de que, a pesar de las horas que pasa leyendo y estudiando sánscrito y discutiendo sobre literatura, aún tenga tiempo para los burdeles: «el tiempo alcanzaba para todo sin que fuera necesario renunciar a los burdeles» (García Márquez, 1995, p. 528). García Márquez vivió encima de un burdel en Barranquilla y años después solía citar una entrevista de William Faulkner en The Paris Review, en la que el escritor norteamericano apuntaba que los burdeles tienden a ser tranquilos por las mañanas, pero se llenan de licor y conversación por las tardes, y que por ende pueden ser sitios ideales para un escritor. En una entrevista de 1979 García Márquez afirmó que él había encontrado su voz auténtica como escritor al empezar a minar los recuerdos de sus noches en los prostíbulos de la costa atlántica colombiana: «era en los burdeles, era volviendo a los pueblos, en las canciones» (p. 162).

García Márquez (2002) recuerda los burdeles de su juventud como paraísos: «mi primera Barranquilla de adulto en el paraíso de sus burdeles» (p. 401). Ya que el escritor probablemente era consciente de que los burdeles no eran paraísos para las mujeres que trabajaban allí, ¿cómo hay que abordar esta declaración? En ella no hay solamente ironía. Esta descripción de uno de los prostíbulos de Barranquilla tiene un tono chocante:

En un barrio de pobres […] las niñas anémicas del vecindario […] se ganaban un peso por golpe con los borrachos perdidos. Álvaro Cepeda lo descubrió por casualidad […] siguió invitando amigos a tomar cerveza helada […] no para que folgaran con las niñas sino para que les enseñaran a leer […] la casa tuvo hasta su extinción natural un nombre tentador: «La casa de las muchachitas que se acuestan por hambre». (García Márquez, 2002, p. 402)

Aunque García Márquez alude a la pobreza que subyace al fenómeno de la prostitución, también parece sordo al tono cínico de estos recuerdos, en los que se felicita a sí mismo y a sus amigos, cómodos en su posición de intelectuales, por haberles dado clases de alfabetización a las jóvenes de un burdel que sirve de modelo para uno de los prostíbulos de la novela: «la casa de las muchachitas que se acostaban por hambre» (García Márquez, 1995, p. 525).

En una entrevista para Playboy, García Márquez describió los burdeles de su juventud como espacios «alternativos» que le permitían una interacción más auténtica y libre con mujeres:

Las prostitutas eran mis amigas cuando yo era joven. El entorno en el que yo crecí era muy represivo y no era fácil tener una relación con una mujer que no fuera prostituta. Cuando yo iba a ver a prostitutas, no era realmente para hacer el amor, sino más bien para estar con alguien, para no estar solo». (García Márquez, 1983, pp. 177-78)

En su ensayo acerca de la constitución ideológica del espacio en la sociedad,

Michel Foucault (1986) analiza los burdeles y los cementerios como heterotopías, espacios constituidos como «diferentes» o anormales. En una entrevista con una prostituta californiana, Chapkis (1997) sí documenta que algunas trabajadoras sexuales también experimentan los burdeles como espacio de bienestar: «Lo mejor de todo eso era tener gente alrededor de uno todo el tiempo, de manera que uno tenía un sentimiento de camaradería todo el tiempo» (p. 205). Sin embargo, la camaradería evocada por García Márquez es exclusivamente masculina, entre hombres cuyo privilegio de género les permitía gozar de un lugar donde se relajaban las reglas y exigencias que mantenían a las mujeres de la clase social de García Márquez atadas a los valores de la castidad, la modestia y la virginidad.

Por otra parte, el prostíbulo de Macondo donde las chicas se acuestan por hambre posee una carga simbólica que va más allá de la representación realista de un espacio de comercio sexual. El «burdel de las muchachitas que se acostaban por hambre» es también un espacio «irreal» en la novela, un símbolo casi tan enigmático y polisémico como el hielo: «un burdel de mentiras en los arrabales de Macondo. La propietaria era una mamasanta sonriente […] un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allí hasta las cosas tangibles eran irreales» (García Márquez, 1995, p. 525). La enigmática irrealidad de este sitio sugiere un paralelismo entre la ficción y los burdeles, como si ambos fueran espacios que no empalman del todo con la realidad. Según Franco (2002), el burdel en la narrativa de los escritores del boom es un sitio donde la narrativa por sí misma germina, donde coinciden el sexo, la música y la imaginación (p. 122). Otro burdel de los últimos días de Macondo también tiene un aire artificial, si bien el narrador se refiere a este segundo prostíbulo como «burdel verdadero». Manejado por Pilar Ternera, ese establecimiento contrata principalmente a mulatas: «El aire tenía una densidad ingenua, como si lo acabaran de inventar, y las bellas mulatas que esperaban sin esperanza entre pétalos sangrientos y discos pasados de moda» (p. 532). Cuando Pilar muere, son estas mujeres quienes acuden a su funeral:

Las mulatas vestidas de negro, pálidas de llanto, improvisaban oficios de tinieblas mientras se quitaban los aretes, los prendedores y sortijas, y los iban echando en el foso […] Era el final. En la tumba de Pilar Ternera, entre salmos y abalorios de puta, se pudrían los escombros del pasado. (García Márquez, 1995, p. 537)

Dada la disponibilidad sexual asociada a las mujeres afrodescendientes en Cien años de soledad, la demografía del burdel de Pilar apenas sorprende. Es indicio de cómo la raza se cruza con la clase en el caribe colombiano. El silogismo parece claro, aunque sea falso: las prostitutas tienden a ser mujeres pobres; en el caribe la mayoría de las mujeres pobres son mulatas o negras; la mayoría de las prostitutas en la novelística de García Márquez son mulatas o negras.

La última pregunta que me interesa no encuentra respuesta explícita en la novela: ¿cuál es la raza de Pilar Ternera? La facilidad con que Pilar comparte su cuerpo con los hombres es uno de los rasgos que la imaginación de García Márquez utiliza para crear sus personajes femeninos afro-descendientes: Según Germán Vargas (1971) el burdel de Pilar Ternera en el penúltimo capítulo de Cien años de soledad, poblado de tortugas y jaulas, se basaba en los recuerdos que guardaba García Márquez de un establecimiento en Barranquilla manejado por una anciana afro-descendiente: el prostíbulo de Pilar fue inspirado por «el ya desaparecido burdel de la Negra Eufemia» (p. 143). García Márquez lo confirmó en su autobiografía. El patio y los alcaravanes en la descripción que el escritor hace del prostíbulo de la Negra Eufemia en García Márquez habían aparecido en las páginas de Cien años de soledad que describen el burdel manejado por una Pilar Ternera tan centenaria como la Eufemia de Barranquilla (Vivir para contarla 2002, p. 402-403; 1995, p. 468). Si la Pilar de los últimos capítulos de Cien años de soledad está inspirada en una mujer afro-descendiente, los adjetivos que describen a Pilar en el segundo capítulo de la novela («alegre, habladora, provocativa») llevarían una oculta pero predecible connotación racial. Igual sucede en el encuentro erótico de Pilar con el joven Aureliano: «convertida en un pantano sin horizonte, olorosa a animal crudo y a ropa recién planchada» (p. 144).

La pregunta es: ¿por qué no aparece Pilar Ternera como afro-descendiente desde el principio, si al final de la novela está inspirada en la Negra Eufemia? Pilar es la antepasada de varias generaciones de Buendías; su función en la estructura genealógica de la novela es fundamental. De hecho su personaje se asemeja a Úrsula en su imponente constancia como madre, abuela, bisabuela y tatarabuela. Y sin embargo Pilar sólo puede entrar en la casa de los Buendía como sirviente. Claramente el personaje fue creciendo y desarrollándose a medida que García Márquez escribía su obra maestra. Pero el enigma de la raza de Pilar también oculta el posible ancestro africano de los descendientes de los fundadores. La

raza de Pilar queda sin nombrarse porque la novela misma quiere mantener la identidad «blanca» de la familia criolla de los Buendía.

No neguemos que los personajes femeninos afro-descendientes en la novelística de García Márquez disfrutan de una relación despreocupada con el cuerpo y que su atractivo sexual exuberante reproduce estereotipos racistas. Wade (1993) ha señalado cómo los estereotipos acerca de la sexualidad de los «negros» revela «lo que algunas personas en el mundo de los blancos sienten acerca de la cultura y sociedad blanca y acerca de lo que a esa sociedad blanca le falta» (p. 250). La mayoría de las criollas en la novela (Úrsula, Amaranta, Fernanda) han reprimido su sexualidad; ganan el respeto de la sociedad pero su orgullo y su comportamiento pacato disminuyen su atractivo. Cuando Meme observa a su madre y a su tía, ambas le parecen «envueltas en el halo acusador de la realidad […] sus remilgos, su pobreza de espíritu, sus delirios de grandeza» (Wade, 1993, p. 390). Las afro-descendientes de los burdeles de Macondo y, sobre todo, el gran personaje de Petra Cotes, son productos de la fantasía de un escritor caribeño criado durante los años treinta y cuarenta del siglo XX y, quizás, obedezcan a un intento de imaginar un mundo de relaciones heterosexuales donde no cabría ni el prejuicio, ni la convención, ni el deseo de estatus social.

Referencias bibliográficas

Carby

, H. V. (1987). Reconstructing womanhood. The emergence of the afro-american woman novelist. Oxford, UK: Oxford UP.

Chapkis

, W. (1997). Live sex acts. Women performing erotic labor. London, UK: Routledge.

Christian

, B. (1985). Black feminist cristicism: perspectives on black women writers. Oxford, UK: Pergamom.

Dyer

, R. (1997). White: essays on race and culture. London, UK. Routledge.

Franco

, J. (2002). The decline and fall of the lettered city. Cambridge, Massachusetts, United States: Harvard University Press.

Foucault

, M. (1986). Of other spaces. Diacritics, 16, 22-27.

García Márquez

, E. (2000). Tras las claves de Melquíades: historia de Cien años de soledad. Barcelona, España: Norma.

García Márquez

, G. (1995). Cien años de soledad. Madrid, España: Cátedra.

García Márquez

, G. (1979). Viaje a la semilla. García Márquez habla de García Márquez (pp. 159-167). Lima, Perú: Rentería Mantilla.

García Márquez

, G. (2002). Vivir para contarla. Milán, Italia: Mondadori.

García Márquez

, G. (1983). Playboy interview: Gabriel Garcia Marquez, A candid conversation with the Nobel Prize winner about his novels, his friend Fidel Castro, and life, love, and revolution in Latin America. Playboy 30(2), 65-77; 172-78.

Gordon

, A. (1997). Ghostly matters; haunting and the sociological imagination. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.

Jackson

, R. L. (1976). The black image in Latin American literature. New México, United States: University of New Mexico Press.

Marting

, D. E. (2001). The end of Eréndira's prostitution. Hispanic Review, 69(2), 175-90.

Mazzotti

, J. A. (Ed.) (2000). Agencias criollas: la ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas. Pittsburgh, United States: University of Pittsburgh Biblioteca de América.

Mena

, L. I. (1979). La función de la historia en Cien años de soledad. Barcelona, España: Esplugues de Llobregat.

Morner

, M. (1967). Race mixture in the history of Latin America. New York, United States: Little, Brown, and Company.

Morrison

, T. (1992). Playing in the dark. Whiteness and the literary imagination. Cambridge, Massachusetts, United States: Harvard University Press.

Saldivar

, D. (1997). García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía. Bogotá, Colombia: Ediciones Santillana.

Spillers

, H. (1987). Notes on an alternative model: Neither/Nor. The Year Left, 2, 176-94.

Vargas

, G. (1971). Un personaje: Aracataca. En P. S. Martínez (Ed.), Recopilación de textos sobre García Márquez. Montevideo, Uruguay: Marcha.

Wade

, P. (1993). Blackness and race mixture. Maryland, United States: Johns Hopkins University Press.

Ware

, V. (1992). Beyond the pale; white women, racism, and history. London, England: Verso.

---

34. Texto publicado por primera vez en inglés en Theory in Action, vol. 6, núm. 1, 2013, con el título «Race and Character in One Hundred Years of Solitude». Traducción de Pablo Artero Abellán y Adelaida López.



Macondo leído según Nietzsche: una aproximación al tiempo y la historia en Latinoamérica

Hernando A. Estévez Cuervo

Read not the Times, read the Eternities.

Henry David Thoreau

La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.

Gabriel García Márquez

Este ensayo entrelaza las dimensiones del ser humano, su existir y su ser, mediante la articulación del concepto de historia desde perspectivas tanto filosóficas como literarias. Al mismo tiempo, sitúa dicho concepto en la experiencia latinoamericana con la intención de aproximarnos a una posible comprensión de fenómenos puntuales desde su perspectiva temporal. Este escrito no tiene ninguna intención de originalidad, entendiendo por tal una pretensión de decir algo «nuevo» sobre el tema que se estudia. Por el contrario, se trata de una reflexión que recorre y revisa crítica y propositivamente un tema apasionante y necesario, en tiempos de nuevos paradigmas sociales y políticos que comprenden el pasado como un punto de partida para el entendimiento de la actualidad. Así mismo, se enfrenta el caso latinoamericano a la tradición filosófica contemporánea y su relación con la historia. Aquí se trata de aportar a las respuestas sobre la pregunta del porqué de la situación latinoamericana hoy e, incluso, con base en un ejercicio deconstructivo, se cuestiona la misma pregunta por dicha situación. El ejercicio crítico recae sobre la cuestión de si existe una necesidad ontológica de preguntar por la relación de los grupos humanos con la historia, ya que en últimas es a eso que apunta la pregunta. Desde allí reconoceremos que en el mismo contexto latinoamericano ya existen comprensiones propias sobre la relación de lo humano con su origen.

La pregunta del porqué de la situación latinoamericana se abarca con la esperanza de descubrir los errores y las ventajas en nuestra historia. Y para este

fin se estudia la obra Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez (1967), y el texto Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida, de Friedrich Nietzsche (2000). En estas dos obras, una literaria y la otra filosófica, se encuentran delineados temas importantes para el entendimiento de la posición del ser y estar latinoamericano. A pesar de la diversidad de temas que se discuten en las obras de Nietzsche y de García Márquez, que aparentan ser disímiles entre sí, es central en ellas el tema de la experiencia humana y su relación con la historia. Para García Márquez, hablar desde Latinoamérica es reconocer un momento histórico en el continente americano y es también aceptar una tradición literaria y filosófica capaz de cuestionar y responder los perennes problemas filosóficos universales. Cuestionar la historia es remontarse al pasado de la tradición y evaluar los hechos que han marcado, definido y limitado el ser y estar humanos. La evaluación de la historia, que plantean las conclusiones de este ensayo, es un juicio que acepta la ambivalencia que surge al cuestionar si los hechos del pasado han marcado, definido y limitado el presente, o, por el contrario, si han liberado el futuro de la vida. La metodología que desarrollan las ideas plasmadas aquí le apuesta a la última posibilidad, a la liberación a partir del estudio crítico de la historia; el aporte principal a esta apuesta es ofrecido por los textos de Nietzsche.

Mediante una exposición de las ideas más importantes de Nietzsche con relación al valor y los agravios de la historia, este ensayo pretende mostrar cómo en la narrativa literaria de García Márquez está delineado un concepto de tiempo latinoamericano, capaz de responder a las preguntas nietzscheanas acerca de la utilidad o el perjuicio de la historia para la vida. García Márquez y su obra, como interlocutores literarios de las ideas nietzscheanas, darán lugar a un espacio tanto literario como filosófico, en el que se pueda responder la pregunta acerca del valor de la historia en la construcción de una identidad latinoamericana mediante la evaluación de un pasado histórico. Pero antes de este ejercicio debemos hacer un alto para aclarar qué se entiende en este ensayo por latinoamericano.

Latinoamérica como constructo social

En quinientos años Latinoamérica ha tenido una vasta experiencia histórica

constituida por varios momentos constructores del presente. Ha experimentado una conquista sangrienta y arrolladora, un periodo de colonialismo político y económico, una transición moderada de libertad e independencia y, ahora, una búsqueda de modernización acelerada. Atrapada en una dependencia económica, política y cultural, el continente busca desesperadamente encontrar un espacio histórico para desarrollar su potencialidad y garantizar el establecimiento de instituciones conducentes al mejoramiento de la condición de sus habitantes. A pesar de estos momentos históricos cargados de significado y transformación, no ha conseguido prosperar y construir sociedades autónomas. Por supuesto, Latinoamérica es el resultado de generaciones anteriores, de sus ideales, sus corrupciones, injusticias, desigualdades, utopías, errores y crímenes. No es posible liberarse por completo de esta cadena de situaciones y momentos, pero sí es necesario comprender que, no obstante ser herederos de esta historia, no estamos predeterminados ni limitados por esta deriva histórica.

El tema de este ensayo es también el examen de la historia en pos de una búsqueda de identidad. El ejercicio de la historia retoma momentos pasados para descubrir su valor y su significado, para ponderar si los hechos han conducido a que vivamos mejor, para identificar esas acciones que no deberíamos repetir. Ahora bien, si la historia no ha cumplido su función como juez y liberador, entonces tiene la responsabilidad de re-interpretar y re-evaluar el presente para construir los pilares de unas sociedades más equitativas y justas.

El año de 1492 es el único momento común que comparten los países latinoamericanos. El término Latinoamérica de suyo produce cierta sospecha por su connotación amalgante y su sentido hegemónico. Latinoamérica comparte en su experiencia la influencia, social, cultural y religiosa de la Europa del siglo xv. Reunir en un solo término las tradiciones históricas y culturales de un continente es negar la pluralidad de tradiciones que componen una historia, pero que han dado respuestas diferentes y contrarias a un momento histórico. La respuesta histórica al trágico momento del descubrimiento ha sido manifestada en el continente de maneras diversas y distintas. Cada cultura amerindia ha enfrentado la conquista, la colonia y la independencia de una manera diferente. Cada país en Latinoamérica mantiene una herencia histórica que lo une al resto, pero a su vez celebra un legado cultural que lo separa de los demás. Hablar de Latinoamérica es reconocer la influencia europea, pero, sobre todo, re-conocer la respuesta particular y única de cada una de las culturas que crean hoy lo que geográficamente se llama Latinoamérica.

Cien años de soledad recuenta de forma explícita los momentos de encuentros, unos catastróficos y otros afortunados, entre culturas, tradiciones, lenguas y costumbres, de donde es posible extrapolar elementos comunes a la experiencia latinoamericana, y a la vez resaltar la indeterminación del instante histórico del encuentro entre América y Europa, dada la diversidad de respuestas a este encuentro. Hablar de Latinoamérica es reconocer la universalidad de la respuesta, pero también la particularidad del contenido de la respuesta al momento del descubrimiento, la conquista, la colonia y la independencia. Cada país latinoamericano comparte la experiencia cultural y política de la influencia europea, pero también contiene una historia diferente marcada especialmente por la diversidad de niveles de asimilación de culturas y por las formas de resistencia.

Nietzsche como guía para examinar la historia

El texto de Nietzsche (2000) nos sirve de guía para pensar la experiencia latinoamericana y formular esta pregunta: ¿Ha sido la historia fuente de utilidad o perjuicio para la vida en Latinoamérica? Para dar respuesta a esta pregunta es necesario, primero, exponer cómo entiende Nietzsche el concepto de historia en cuanto perjuicio y utilidad para la vida; y segundo, definir el concepto de vida en la experiencia latinoamericana a partir de las narraciones históricas de García Márquez. La obra de García Márquez nos proporcionará un marco literario capaz de representar aspectos generales de la vida en latinoamericana, mientras Nietzsche nos presentará las preguntas fundamentales que se le pueden hacer a la historia.

Para Nietzsche la historia es necesaria. Su necesidad recae en la esencia de la vida misma, pues «necesitamos la historia para la vida y la acción» (Nietzsche, 2000, p. 32). Sin embargo, la historia no se necesita para esconder o encubrir las acciones cobardes, infames e innobles. Es un juez moral. En ella se encuentran los principios éticos que dan valor a las acciones del pasado. La historia es parte de la vida y como tal es capaz de preservar la vida y motivar la acción; por lo mismo, también es capaz de atrofiar la vida y degenerar la acción. A pesar de este sentimiento ambivalente con el que Nietzsche enfrenta el concepto de historia, su necesidad obliga a una evaluación de la tradición en la que se

pregunta por la historia, que consecuentemente provee un entendimiento de la época. Me atrevería a decir que esta transición entre evaluación y entendimiento crea el marco para una metodología que invita al reconocimiento de los hechos que constituyen la historia de una nación, pero además forjan un juicio de la tradición. La motivación de Nietzsche no solo está definida por hacer una evaluación y obtener un entendimiento de la historia sino también proveer un valor a la historia y por lo tanto a la vida misma.

La obra de Nietzsche se encuentra marcada por la relación que existe entre la historia y la moral. La condición humana está condenada a recordar, y por lo tanto no puede olvidar el pasado ni olvidar preguntarse por su valor. Esta condena diferencia al animal –que vive de modo no-histórico– del ser humano, quien se encuentra doblemente encadenado a un pasado que, como un lastre necesario y eterno, agobia la condición humana, pero también consuela la vida. Este es tal vez el peor de los males y también el mejor de los beneficios al que el ser humano está condenado: vivir de modo histórico (Nietzsche, 2000, p. 36). Sin embargo, vivir de modo histórico es tan necesario como vivir de modo a-histórico:

Quien no es capaz de instalarse, olvidando todo el pasado, en el umbral del momento, el que no pueda mantenerse recto en un punto, sin vértigo, ni temor, como una Diosa de la Victoria, no sabrá qué cosa sea la felicidad y lo peor no estará en condiciones de hacer felices a los demás. (Nietzsche, 2000, p. 38)

Para Nietzsche, no solo es necesario remontarse al pasado para reconocer el presente, sino también denegar el pasado para conseguir una vida saludable y feliz.

Negar la presencia del pasado no es eliminar los hechos del pasado; por el contrario, es reconocer la potencialidad que existe cuando se recibe el presente para lograr una apertura hacia el futuro; es catapultar el presente hacia el futuro con la potencia del pasado. Para Nietzsche (2000), la vida está definida en un espacio entre lo histórico de lo a-histórico: «lo histórico y lo a-histórico son igualmente necesarios para la salud de los individuos, de los pueblos y de las culturas» (p. 40). El pasado es una carga que doblega al individuo y lo convierte

en un consumidor de su propia existencia. El último de sus gastos es la muerte, pues lleva al ser humano a aceptar que la existencia es «un interrumpido haber sido, algo que viene de negarse, devorarse y contradecirse a sí mismo» (p. 37). Contemplar el paso del tiempo y preguntarse por el efecto del correr de los días en la vida es cuestionar la felicidad. A pesar de que en la obra de Nietzsche el concepto de felicidad surge del hastío de la monotonía cotidiana a la que el individuo se encuentra atado, la pregunta por la felicidad es un elemento catalizador que sugiere e invita a la retro-inspección de su condición en el mundo, o su estar y su ser en el mundo.

Preguntarse por el pasado es convertir la vida en historia y por lo tanto buscar en esta un sentido moral. Este sentido moral es una respuesta que afirma o refuta las acciones del pasado dándole dinamismo a la vida. Aprender la palabra fue incrementa la aceptación y, por lo tanto, el deseo de re-acción, de respuesta a lo que inevitablemente debe aceptarse: que «la existencia humana es un imperfecto» (Nietzsche, 2000, p. 37)[35] del que solo la muerte es capaz de liberarlo. Esta emancipación de la existencia humana es el resultado del reconocimiento y la aceptación de que la vida misma es limitada y efímera. De tal sometimiento el ser humano logra saber que «es suficientemente fuerte para utilizar el pasado en beneficio de la vida y transformar los acontecimientos antiguos en historia presente» (p. 41), y así entonces llega «el hombre a ser hombre» (p. 41). Este momento de re-conocimiento, de reflexión, de análisis, de comparación, es una forma de limitar el elemento no-histórico, «la atmósfera protectora» (p. 41) que impide el desenvolvimiento de posibilidades para una felicidad completa. Se llega a este resplandeciente momento mediante la reflexión profunda acerca del ser humano y su facultad de ignorar.

Olvidar es necesario. De lo contrario, el exceso de historia podría aniquilar al hombre y privarlo de la posibilidad de comenzar a evaluar su propio sentido histórico. Este comenzar, esta primera evaluación a través del olvido de la vida es el momento con el que Nietzsche nos recuerda la utilidad de la historia como un elemento necesario para ser en el mundo, para ser humanos. Esta necesidad de ser en el mundo, para ser humano, es el factor filosófico que nos transporta al marco literario de García Márquez, pues es el olvido el puente ontológico que conecta la filosofía y la literatura. La reflexión en torno al olvido y el acto de recordar para vivir constituyen aquello a lo que invita Nietzsche, y a la vez configuran el punto de partida de la narración literaria en Cien años de soledad: lo sucedido y lo relatado existen simultáneamente como hechos históricos, como recuerdos vivos, como eventos olvidados y como leyendas atrapadas y detenidas

en el tiempo que no necesariamente es histórico. Hay una temporalidad, pero no necesariamente una historicidad.

La naturaleza del tiempo en Cien años de soledad

En la obra de García Márquez, el concepto de tiempo –y, por lo tanto, el de historia– está sumergido en acontecimientos que se dan en la penumbra entre la realidad y la magia. Un personaje representativo y un lugar de esta combinación descriptiva de la vida son Melquíades y el laboratorio de alquimia en Macondo, respectivamente. La función tanto literaria como histórica que cumplen este lugar y este personaje dentro de la narración de los acontecimientos en Cien años de soledad se ve marcada por la representación de lo que se necesita para la historia, lo que se recuerda en la historia, lo que permanece en el cambio temporal y lo que queda y se conserva en la memoria. Su presencia en el desarrollo de la obra, como protagonista y como espacio temporal, es, en mi opinión, la representación de la utilidad de la historia para la vida. En otras palabras, Melquíades, el sabio pregonero gitano, simboliza el paso del tiempo y la tradición cultural. Su memoria está empapada por los recuerdos de la pelagra en Persia, el archipiélago de Malasia, la lepra de Alejandría, y otras epidemias mortales que constituyen los momentos que han desafiado la inevitabilidad de la muerte, pero también aquellos que han constituido su historia, concediéndole una sabiduría y dándole un aura de inmortalidad. Esta característica casi sobrenatural y un conocimiento omnipotente y universal hacen de Melquíades un puente entre la realidad y la magia. A pesar de su condición casi divina, Melquíades «tenía un peso humano, una condición terrestre que lo mantenía enredado en los minúsculos problemas de la vida cotidiana» (García Márquez 1967, p. 16). Melquíades es el personaje dinámico que nos permite conocer el presente y reconocer el pasado en beneficio de la vida (Nietzsche, 2000); y es también Melquiades el mago que con el conjunto de conocimiento eterno y prácticas arcaicas consigue cosas extraordinarias con la ayuda de fuerzas sobrenaturales.

Por otra parte, la descripción del laboratorio de alquimia contiene y des-cubre la historia de la humanidad. García Márquez provee una fantástica y detallada representación de los instantes del tiempo, pasado y presente y futuro, mediante

una descripción detallada, centrada en los aspectos físicos de un rudimentario laboratorio, un espacio temporal, cargado de utensilios primitivos, recetas medievales y productos de la ciencia moderna. El laboratorio de alquimia nos recuerda la posibilidad de materializar y transformar los conocimientos antiguos en herramientas históricas para el presente (Nietzsche, 2000). Este lugar representa la influencia ideológica del exterior, de un mundo moderno y ajeno a la realidad de los habitantes de Macondo. En las palabras de José Arcadio Buendía: «En el mundo están ocurriendo cosas increíbles […] Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros» (García Márquez, 1996, p. 19). Mediante la ironía de José Arcadio Buendía se puede reconocer cómo, a pesar del progreso y sus avances tecnológicos, el pueblo de Macondo se mantiene detenido y suspendido en el tiempo. Este tiempo paralizado es el resultado del laborioso esfuerzo de José Arcadio Buendía, quien convirtió la aldea de Macondo en «una aldea feliz, donde nadie era mayor de treinta años y donde nadie había muerto» (p. 20). Suspender la vida y detener el tiempo son entonces condiciones ontológicas necesarias para posibilitar un juicio en la historia.

Este intrigante momento en el que la historia de Macondo reúne los elementos de la realidad y de la magia produce el espacio literario y filosófico en el que se puede preparar un juicio acerca de la vida: la historia no es una ciencia exacta, pues una mera ciencia exacta no podría acomodar el juicio respecto al valor o daño a la vida. Ni Nietzsche, ni García Márquez reducen la historia a lo positivo, a algo que se sabe pero que no influye en la vida de los habitantes de un pueblo en su cultura. Reducir la vida a un simple hecho del pasado es desaprovechar el potencial de soberanía que la historia contiene para reconciliar y ajustar cuentas con la existencia humana. Así como para Nietzsche la historia no puede ser subordinada a la ciencia, para García Márquez la vida no puede ser subordinada a la realidad.

Retomando una vez más la tesis central del ensayo de Nietzsche, que expresa la necesidad de lo histórico y lo a-histórico para la felicidad de los individuos, de los pueblos y de las culturas, me gustaría hacer referencia a una de las ideas más interesantes e intrigantes de él en relación con la historia. Para Nietzsche, el modo a-histórico de vida es tan necesario como el modo histórico, pues permite el germinar de la vida (Nietzsche, 2000). Lo interesante y paradójico es que en este modo a-histórico la vida, para su florecimiento y desarrollo, depende de una capa protectora sin la cual padece y muere (Nietzsche, 2000). La necesidad de esta atmósfera, necesaria pero que a su vez limita y obstaculiza la vida, reside en

el hecho de que solo cuando el ser humano reconoce que su vida está determinada, limitada y agotada por el sentido a-histórico puede alcanzar su libertad. Nietzsche (2000) es claro y concreto cuando nos alerta acerca de los peligros del estado a-histórico:

Es el estado más injusto del mundo, limitado, ingrato hacia el pasado, ciego a los peligros, sordo a las advertencias, un pequeño torbellino de vida en medio de un océano congelado de noche y olvido. Y, no obstante, ese estado a-histórico –absolutamente anti-histórico– es no solo la matriz de acción injusta, sino también, y sobre todo, de acción justa, y ningún artista realizará su obra, ningún General conseguirá victoria, ningún pueblo alcanzará su libertad, sin antes haberlo anhelado y pretendido en un estado a-histórico como el descrito. (p. 42)

Estas palabras de Nietzsche son, sin lugar a duda, la más bella y a la vez contundente e inevitable invitación a un reconocimiento verdadero y claro de los eventos de la historia que han sido injustamente olvidados, pero que solo al reconocerlos como un espacio temporal real y cierto, se puede entonces generar el comienzo de un deseo en pro de la libertad y la felicidad.

Este mismo espacio temporal que describe Nietzsche está descrito en Cien años de soledad. Y en este mismo espacio es desde donde es posible para García Márquez realizar su obra, pues Cien años de soledad es una invitación a reescribir la historia de Macondo, y así reconocer que solo en dicha reescritura es posible desear la libertad y lograr la felicidad. La reescritura de la historia es la posibilidad de evaluar los acontecimientos que la componen, y evitar el estado a-histórico que solo resultaría en el estancamiento de la vida y la repetición o, aludiendo a Nietzsche, la suspensión del eterno retorno.

Uno de los momentos más dramáticos y dolorosos en la vida histórica de Macondo es la creación y el desarrollo de la compañía bananera. La compañía bananera, en mi opinión, simboliza una respuesta concreta y clara a la pregunta nietzscheana por el valor y el perjuicio de la historia en la vida de Macondo y sus habitantes. El relato trágico de los acontecimientos anteriores a la huelga y a la posterior matanza de los trabajadores de la compañía bananera dirigida por José Arcadio Buendía está entrelazado con la complejidad de una realidad que

combina simultáneamente eventos familiares, públicos y políticos: la llegada inesperada pero también inevitable del hijo de Meme Buendía, el regreso de Fernanda a Macondo y el descontento de los trabajadores por sus condiciones laborales. Meme Buendía tendrá que ocultar la existencia de su hijo ilegítimo con la ayuda de las novicias y de las creencias religiosas del destino.

Fernanda permaneció inmune a la incertidumbre de esos días. Carecía de contactos con el mundo exterior desde el violento altercado que tuvo con su marido por haber determinado la suerte de Meme sin su consentimiento. Aureliano Segundo estaba dispuesto a rescatar a su hija, con la policía si era necesario, pero Fernanda le hizo ver los papeles en los que se demostraba que había ingresado a la clausura por propia voluntad. (García Márquez, 1996, p. 349)

La situación política y de orden público seguía empeorando por el descubrimiento de la falsa identidad del señor Brown, quien no era el superintendente de la compañía bananera, sino, por el contrario, «un inofensivo vendedor de plantas medicinales, nacido en Macondo y allí mismo bautizado con el nombre de Dagoberto Fonseca» (p. 352). De todos estos eventos, fue este último el acontecimiento de decepción más dramático y el detonador para irrumpir el orden establecido por la creación de la compañía bananera para los trabajadores, quienes por su parte decidieron desafiar a las autoridades y elevaron sus quejas a los tribunales superiores de Macondo. La identidad del señor Brown es un acontecimiento catalizador cargado de veracidad histórica, que desató un ambiente de decepción, un engaño histórico, para los trabajadores de Macondo y la compañía bananera, y aún más dramático para la historia de Macondo, que inevitablemente resultó en el estallido de huelga laboral, social y moral.

Como era de esperarse, ante la crisis de orden público y político, las autoridades respondieron con la fortaleza de su poder e imposición de la ley marcial. Los trabajadores y sindicalistas expresaron su resistencia al amotinarse en la plaza central y a la vez los soldados tenían órdenes de interceder en el conflicto de una manera radical y definitiva:

El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras estuvieran cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea. De pronto, a un lado de la estación, un grito de muerte desgarró el encantamiento: «Aaaay, mi madre». (García Márquez, 1996, p. 357)

Para José Arcadio Segundo estos hechos no consiguieron credibilidad en el momento en que ocurrieron. Fue solo unos días después que el reconocimiento de su supervivencia ante la inevitable matanza cobró realidad:

Pronunció el nombre completo, letra por letra, para convencerse de que estaba vivo. Hizo bien, porque la mujer había pensado que era una aparición al ver en la puerta la figura escuálida, sombría, con la cabeza y la ropa sucias de sangre, y tocada por la solemnidad de la muerte. (García Márquez, 1996, p. 360)

Cuando José Arcadio Segundo consiguió comunicarle a su mujer que debían ser como tres mil muertos, la mujer negó la credibilidad de los hechos al decir: «Aquí no ha habido muertos, dijo. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo» (García Márquez, 1996, p. 360). En este desenvolvimiento de aprensión desmesurada, la fehaciente realidad, la muerte y a la vez su negación fáctica en la historia de Macondo nos remontan necesariamente a recurrir a lo que para Nietzsche permite pertenecer a la historia y, por ende, a la vida: la negación por parte de algunos habitantes de la realidad de los hechos que ocurrieron en Macondo, que contrasta con las pruebas fehacientes de su acontecer, corresponde a la intersección de la vida y la historia de una manera tanto histórica como a-histórica. Es decir, Macondo esta siempre atrapado, suspendido en su devenir histórico, entre lo real, histórico y lo a-histórico, lo que no fue, lo que no se puede contar ni relatar, pero a la vez es: es decir, la negación de su propia vida expresada en el rechazo hasta de la muerte.

Tal rechazo y negación a la vez sugieren que las experiencias históricas, individuales o colectivas, supeditadas a un juicio histórico, pueden ser benéficas si sumergen la vida en el correr de la historia dándole pertenencia y valor a los hechos, o perjudiciales cuando no hay cabida para un reconocimiento de las implicaciones históricas en el desarrollo de la vida cotidiana de un pueblo o de una nación. La respuesta de la mujer de José Arcadio Segundo a los hechos ocurridos, su negación y la duda persistente frente a la veracidad contundente de los acontecimientos, resultan en lo que Nietzsche denomina «el perjuicio de la historia para la vida».

Para Nietzsche, la historia pertenece al ser vivo en tres aspectos: primero, en la medida en que el ser vivo es un ser activo y persigue un objetivo; segundo, en la medida en que preserva y venera lo que ha hecho, y tercero, en la medida en que sufre y tiene necesidad de una liberación. A estos aspectos Nietzsche los llama la historia monumental, la historia anticuaria y la historia critica, respectivamente. A pesar de que estos tres aspectos son necesarios y fundamentales para responder a la pregunta que Nietzsche hace a la historia, este ensayo hará hincapié solo en el tercer aspecto: la historia crítica o la vida como una expresión de sufrimiento y, por lo tanto, una necesidad de liberación.

Cabe anotar que en los escritos de Nietzsche los tres aspectos del ser vivo en los que se entreteje la historia están a su vez están entrelazados, y por eso constituyen un proceso que depende de un desarrollo progresivo. Para Nietzsche, el ser vivo debe alcanzar la conciencia de estos tres modos, pues el entendimiento de la historia se construye en la medida en que se puede avanzar hacia la liberación o el punto de vista crítico: «Puesto que somos el resultado de generaciones anteriores, somos además el resultado de sus aberraciones, pasiones y errores y, también, sí, de sus delitos. No es posible liberarse por completo de esta cadena» (Nietzsche, 2000, p. 66). Así entonces, entender el modo liberador de la historia es entender el pasado, y, a su vez, entender el pasado es recordar, como nos ha dicho Nietzsche, lo histórico y lo a-histórico. Recordar y olvidar son parte de la vida humana, y en su coyuntura se descubre el ser y el estar de la humanidad. Pero cuando nos entregamos a esta tarea axiológica, nos vemos obligados a hacer un juicio y, por lo tanto, a concederle un sentido moral a la historia y a la humanidad.

La obra de García Márquez no solo trae a colación la narración de eventos históricos y legendarios en Macondo, sino que además la narración permite que el marco teórico y crítico de las ideas de Nietzsche sea fundamental para

entender el fondo histórico de la obra. No es accidental que García Márquez decida en esta obra utilizar el nombre de Arcadio Buendía como representante de una tradición histórica; a pesar de su inminente permanencia durante la obra, solo en los momentos cruciales se puede descifrar si con el nombre de Arcadio se está hablando del mismo personaje o de uno de una generación pasada o futura. El ingenio de García Márquez se ve entonces reflejado en la manera como los personajes, identificados por sus acciones y luego por sus relaciones intrafamiliares, se mezclan en el correr del tiempo, donde la magia y la realidad deben también, al igual que nos dice Nietzsche, pasar por un proceso de evaluación, de juicio histórico. El lector debe entender que los personajes son el resultado de generaciones anteriores y que llevan consigo, en su ciclo vital, el peso del pasado y la carga de sus acciones.

Uno de los temas fundamentales tanto en la obra literaria de García Márquez como en los escritos filosóficos de Nietzsche es la problematización a la aproximación interdisciplinar a la realidad latinoamericana, pues puede hablarse de un conjunto de experiencias de la vida en la multiplicidad de contextos y condiciones –familiar, social, político, cultural, económico– como una sola experiencia con una única línea de tiempo, y dar respuesta a la pregunta por la utilidad de la historia. La pregunta por la utilidad de la historia, desde el punto de vista filosófico, nos remonta a la definición del tiempo y una comprensión de la vida, pues como ya hemos visto en los escritos de Nietzsche la historia es pieza fundamental de la vida, y como lo indica el título de su obra, la evaluación de la vida gira en torno a las ideas de utilidad y perjuicio, de la historia mediante un análisis claro del pasado.

De acuerdo con Nietzsche, el pasado no es olvidado, porque de él recibimos cultura, idioma, tradición, valores sociales y un plan de vida; la historia es vida «que fue», vida convertida en recuerdo y en memoria. Preguntarse por la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida es reconocer que la historia pertenece al ser vivo y, por ende, pertenecer a la historia es reconocer la íntima conexión que existe con generaciones anteriores para entender la relación que une el pasado y el presente con lazos de la tradición histórica.

Tanto Nietzsche, desde la filosofía, como García Márquez, desde la literatura, elaboran sus obras en la intersección de diferentes momentos de la historia. El pasado como lugar necesario para afrontar el presente, el futuro como la respuesta a las preguntas del presente y el presente como el espacio de reflexión donde se comprende que ser histórico es juzgar el tiempo. Para estos dos autores,

la historia pertenece a la vida en la medida en que el reconocimiento del pasado es también un reconocimiento del presente. Para Nietzsche, vivir históricamente es evaluar los eventos que la historia considera esenciales en el desenvolvimiento de la vida. Para García Márquez, la vida también requiere juicio, pues su obra nos recuerda que la vida y la historia son el espacio donde diferentes vidas se mezclan entre lo real y lo imaginario, entre la historia y la leyenda, entre el mito y el cuento. Para García Márquez, en un periodo histórico de cien años se debe encontrar y conceder sentido a la vida: «Nadie debe conocer su sentido mientras no haya cumplido cien años», dice Melquíades a Aureliano Segundo en el rudimentario laboratorio de la casa de Úrsula. García Márquez entiende la vida como un sinnúmero de eventos distintitos, pero con causas idénticas, una historia de lazos familiares, pero con ataduras culturales, un relato inverosímil constituido por hechos históricos factibles. Cien años pueden posibilitar un claro entendimiento de la historia, pero también definir el futuro.

La obra de García Márquez nos recuerda que la vida es un proceso y que se entiende solo cuando se llega al momento liberador de la muerte. También nos recuerda que solo después de un análisis y de un juicio es posible descifrar lo que en primera instancia parecía un relato incongruente, un acontecer de hechos desconectados, un sinnúmero de actos al azar:

Al amanecer, después de un consejo de guerra sumario, Arcadio fue fusilado contra el muro del cementerio. En las últimas horas de su vida no logró entender por qué había desaparecido el miedo que lo atormentó desde la infancia. Impasible, sin preocuparse siquiera por demostrar su reciente valor, escuchó los interminables cargos de acusación […]. El presidente del consejo de guerra inició su discurso final, antes de que Arcadio cayera en cuenta de que habían transcurrido dos horas. «Aunque los cargos comprobados no tuvieran sobrados méritos –decía el presidente–, la temeridad irresponsable y criminal con que el acusado empujó a sus subordinados una muerte inútil bastaría para merecer la pena capital.» En la escuela desportillada donde experimentó por primera vez la seguridad de poder, a pocos metros del cuarto donde conoció la incertidumbre del amor, Arcadio encontró ridículo el formalismo de la muerte. En realidad no le importaba la muerte sino la vida, y por eso la sensación que experimentó cuando pronunciaron la sentencia no fue una sensación de miedo sino de nostalgia. No habló mientras no le preguntaron cuál era su última voluntad.

–Díganle a mi mujer –contestó con voz bien timbrada –que le ponga a la niña el nombre de Úrsula –hizo una pausa y confirmo–: Úrsula como la abuela. Y díganle también que si el que va a nacer nace varón, que le ponga José Arcadio, pero no por el tío, sino por el abuelo. (García Márquez, 1996, p. 148)

En esta descripción García Márquez enfrenta a Arcadio a su juicio, y con ello a su historia no solo anticuaria y monumental, sino liberadora y crítica. Inundado por su nostalgia, Arcadio reconoce en un instante el pasado de su niñez, el presente de su situación y el deseo de su voluntad. Uno de los momentos con más sentido histórico de esta descripción es el lugar que García Márquez ha escogido para el fusilamiento: la pared del cementerio, al lado de la escuela donde se descubrieron los sentimientos, las posibilidades y el poder. Para Arcadio, la vida se resume en su último deseo, en el deseo de dejar un legado histórico a través de la vida de sus hijos; de allí que haya querido nombrarlos la abuela y el abuelo, como el comienzo del tiempo, pero no como el final o, en las palabras de Nietzsche (2000), «podemos condenar tales aberraciones y creernos libres de ellas, pero esto no cambia el hecho de que somos sus herederos» (p. 66).

Conclusión: la vida latinoamericana en su contexto histórico

Tanto para Nietzsche como para García Márquez, la vida tiene la obligación de reparar los errores de la historia. Para hacerlo es necesario aceptar que la historia contiene tanto elementos perjudiciales como benéficos para la vida y que este reconocimiento es necesario para la vida feliz. Nietzsche (2000) nos recuerda que, a pesar de sentir y cargar el peso de los años y el correr del tiempo en nuestra vida humana, debemos también recoger y aprender de la experiencia; de lo contrario nos convertiremos en el individuo

[…] vacilante e inseguro y [que] ya no cree en sí: se hunde en su ensimismamiento, en su interior, que en este caso, quiere decir en la acumulada

aglomeración de cosas aprendidas que no tienen proyección efectiva al exterior, de erudición que no se convierte en vida. (Nietzsche (2000, p. 83)

Esta falta de reconocimiento y de juicio crítico histórico es una idea a la que García Márquez alude en su novela:

Cada vez que Aureliano tocaba el punto, no sólo la propietaria, sino algunas personas mayores que ella, repudiaban la patraña de los trabajadores acorralados en la estación, y del tren de doscientos vagones cargados de muertos, e inclusive se obstinaban en los que después de todo había quedado establecido en los expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria: que la compañía bananera no había existido nunca. De modo que Aureliano y Gabriel estaban vinculados por una especie de complicidad, fundada en hechos reales en los que nadie creía, y que habían afectado sus vidas hasta el punto de que ambos se encontraban a la deriva en la resaca de un mundo acabado, del cual solo quedaba la nostalgia. (García Márquez, 1996, p. 454)

La nostalgia y la imagen de la resaca representan muy bien la situación latinoamericana. Más de doscientos años han transcurrido desde la formación del Estado latinoamericano y la consolidación de proyectos políticos intencionados desde un juicio histórico para revelar el silencio histórico y dar cuenta de la historia para la vida y no la muerte. La historia parece no pertenecer a la vida de los latinoamericanos, pues en los relatos no se han incluido aquellos momentos que han sido definitivos para poder entender la relación intrínseca e íntima que existe entre el pasado y el presente en esta región. Esos momentos son necesarios para pronunciar un juicio y beneficiar tanto al ser como al estar de los latinoamericanos.

El fondo literario de García Márquez ofrece elementos fundamentales sobre la cuestión que se aborda en este ensayo: entender el concepto de historia en Latinoamérica y su valor para la vida. García Márquez concede una descripción de la realidad histórica en Macondo. En este pueblo del norte de Colombia, la vida es una experiencia mágica y real donde cada uno de sus habitantes nativos y extranjeros, locales y visitantes y hasta vivos y muertos mantienen una identidad

cultural a pesar de las influencias europeas y norteamericanas. García Márquez entrelaza sutilmente la vida, el tiempo y la historia concediendo una descripción de la experiencia colombiana. Cien años de soledad es una historia crítica (Nietzsche) acerca de la vida histórica que reúne las diversas implicaciones sociales y culturales de un mismo momento histórico y definitivo: el momento en el que la historia de Europa es un perjuicio para la vida de América.

Referencias bibliográficas

García Márquez

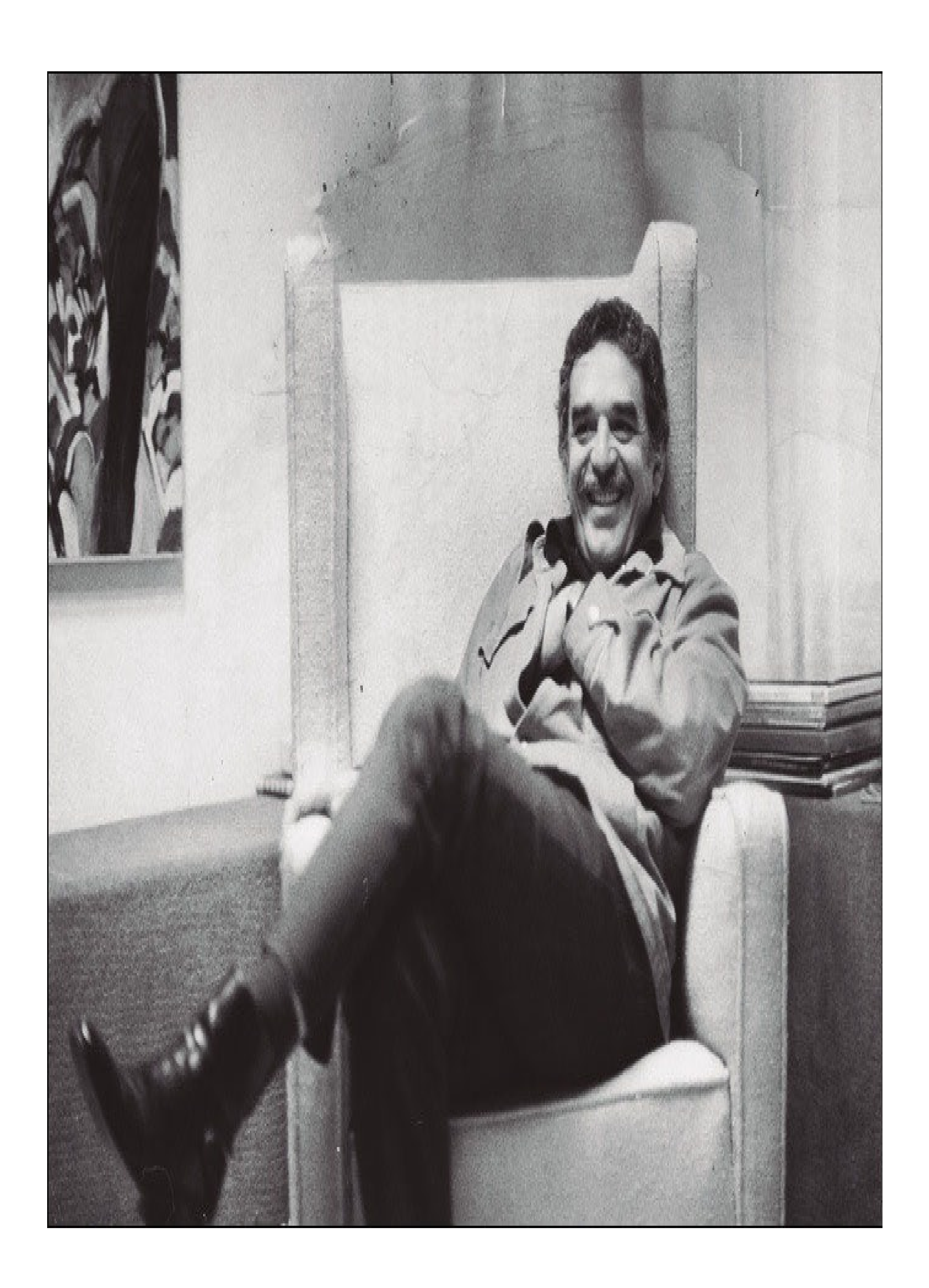
, G. (1996). Cien años de soledad. Barcelona, España: Grupo Editorial Norma.

Nietzsche

, F. (2000). Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida. Madrid, España: Biblioteca Edaf.

---

35. En las palabras de Nietzsche, un imperfectum que nunca llega a perfeccionarse.



El primer año de Cien años de soledad [36]

Álvaro Santana Acuña

cien años

… se está vendiendo como pan.

Carta de García Márquez a Carlos Fuentes, 1967

La primera edición de Cien años de soledad , la novela más famosa de Gabriel García Márquez, se terminó de imprimir el 30 de mayo de 1967. Atrás quedaban para su autor diecisiete años de numerosos obstáculos para escribirla. Ni siquiera la propia escritura final de la novela estuvo exenta de dificultades. En julio de 1966, recordando lo que sintió cuando tenía redactada más de la mitad del manuscrito, García Márquez le confesó a su amigo y escritor colombiano Plinio Apuleyo Mendoza: «Cuando regresé de Colombia y leí lo que llevaba escrito, tuve de pronto la desmoralizante impresión de estar metido en una aventura que lo mismo podría ser afortunada que catastrófica» (22 de julio de 1966). Pocos meses después, en septiembre, cuando García Márquez ya había enviado el manuscrito a la editorial argentina Sudamericana, le escribió por carta a otro amigo y escritor, el mexicano Carlos Fuentes: «te imaginarás como estoy todavía esperando que los lectores de Sudamericana me manden a decir que es una mierda» (30 de septiembre de 1966). Incluso, durante la fase de corrección de las pruebas de imprenta del libro, el escritor seguía afrontando dificultades creativas e inseguridades, como le dijo a su colega peruano Mario Vargas Llosa, con quien García Márquez se carteaba antes de conocerlo en persona. En marzo de 1967, le confesó después de haber revisado el texto de las pruebas de Cien años de soledad : «Ya no me sabe a nada, así que en vez de cambiarlo todo, como era mi deseo en las noches de insomnio, decidí dejarlo todo como estaba» (20 de marzo de 1967). Y el 30 mayo de 1967, justo cuando la novela se acababa de imprimir y cuando faltaban seis días para su puesta a la venta, García Márquez estaba histérico. Al crítico literario chileno Pedro Lastra le escribió ese mismo día, con algo de exageración, «la inminente aparición de la novela me está perforando la úlcera».

Se suele afirmar que el éxito de Cien años de soledad fue instantáneo (García

Márquez, E., 2001). Incluso se acostumbraba añadir que fue inesperado y hasta un accidente. Sin embargo, aún no se ha explicado con detalle qué pasó en realidad en esos primeros meses y, sobre todo, durante el primer año de su publicación. ¿Fue de verdad la novela un éxito sin precedentes en toda América Latina? ¿Cuántos ejemplares vendió exactamente durante el primer año? ¿Cómo fue recibida por los críticos latinoamericanos?

En este artículo voy a contestar estas y otras preguntas. Para responderlas adecuadamente, he hecho cinco cosas. Primero, estudié documentos pocos conocidos para precisar cuáles eran las expectativas reales de ventas de Cien años de soledad para el autor, el editor y otras personas implicadas en la producción y difusión de la novela. Para ello revisé, en especial, la correspondencia personal de García Márquez, Plinio Apuleyo Mendoza, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Pedro Lastra, Emir Rodríguez Monegal y el editor de Sudamericana Francisco Porrúa. Segundo, analicé varios de los anuncios de la campaña inicial de lanzamiento de Cien años de soledad para entender mejor cómo fue comercializada durante su primer año. Tercero, encontré información sobre las cifras reales de venta de la novela entre junio de 1967 y mayo de 1968. Cuarto, he rastreado, semana a semana durante más de un año, el puesto de Cien años de soledad en la lista de los libros más vendidos que publicaba la revista argentina Primera Plana. Y quinto, localicé y estudié la práctica totalidad de las reseñas que se publicaron sobre la obra durante sus primeros doce meses de vida. En total, son cincuenta y cuatro reseñas publicadas en medios escritos en doce países entre junio de 1967 y mayo de 1968.

El estudio de estos documentos ofrece detalles importantes y desconocidos del primer año de vida de la novela. Mi conclusión es la siguiente: Cien años de soledad no fue un éxito tan contundente tras su publicación y, al principio, la editorial promocionó la novela de la misma manera que hizo con otras. De hecho, hubo otros libros latinoamericanos que vendieron más y en una menor cantidad de tiempo. Lo cierto es que el éxito inicial de Cien años de soledad se debió más a lo que los medios de comunicación –y los críticos en especial– escribían sobre la novela y a lo que la gente decía sobre ella que al número de ejemplares vendidos. El verdadero triunfo de la novela ocurrió a partir del tercer mes, cuando empezó a exportarse de Argentina, a otros países latinoamericanos. De manera que para comienzos de 1968 la novela se convirtió en un superventas en la región[37].

¿Cuáles eran las expectativas reales para Cien años de soledad?

A finales del verano de 1965, cuando García Márquez empezó a escribir Cien años de soledad, él era un autor poco conocido fuera de círculos literarios en México y Colombia. Ya se comenzaba a hablar del éxito internacional de la Nueva Novela Latinoamericana en revistas como La Cultura en México y Casa de las Américas (Cuba). En 1965, la revista argentina Primera Plana fue la primera en mencionar el «boom del libro» en la literatura de ese país. Y en 1966, esta revista usó la misma palabra para referirse al «famoso boom –o auge– de la novela latinoamericana» (Primera Plana, citado en Santana-Acuña, 2020). Lo más llamativo es que en ninguno de los textos en estas revistas mencionó a García Márquez como parte de dicho auge. Sí que hablaban de Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato y Mario Vargas Llosa.

García Márquez era entonces una figura periférica del éxito de la literatura latinoamericana, pero vivía en uno de sus centros: Ciudad de México. Allí residía Fuentes, que era en ese momento uno de los principales teóricos y partidarios de la Nueva Novela Latinoamericana. Él era además el líder del grupo de artistas locales, con conexiones en el extranjero, que se denominaban a sí mismos La Mafia. García Márquez fue invitado a formar parte de este grupo en 1961 tras su llegada a Ciudad de México desde Nueva York. Tres años más tarde, en 1964, veía lo que sus colegas del grupo estaban escribiendo y se maravillaba de sus logros. Así se lo comentó a su amigo Mendoza en una carta, en la que un eufórico García Márquez le decía que La ciudad y los perros de Vargas Llosa, El siglo de las luces de Carpentier, Rayuela de Cortázar y La muerte de Artemio Cruz de Fuentes acababan de salir y estaban cambiando el rumbo de la novela latinoamericana. «Los escritores latinoamericanos» pueden escribir lo que quieran porque, como le dijo García Márquez a su amigo, «tenemos agallas» (García Márquez, 1 de julio de [1964]). Fue en ese momento cuando el autor, que llevaba más de tres años sin escribir literatura con rigor, se sentó a redactar Cien años de soledad. El deseo de participar del triunfo internacional de la Nueva Novela Latinoamericana fue uno de los desencadenantes inmediatos de la escritura de su obra más famosa.

El éxito inicial de Cien años de soledad se apoyó además en un sistema de promoción cultural que estaba bien desarrollado en 1967. Cuando el libro salió

al mercado, ya habían pasado cinco años desde el éxito de novelas como Rayuela (1962) y Bomarzo de Manuel Mujica Láinez (1962), ambas publicadas también por Sudamericana. Al lanzarse Cien años de soledad, la industria editorial en la región y en España estaba en pleno apogeo. Aparecían nuevas novelas latinoamericanas exitosas y su audiencia estaba creciendo dentro y fuera de América Latina.

Otro aspecto importante que ayudó al éxito inicial de Cien años de soledad fue la falta de competencia[38]. La novela se puso a la venta cuando otros estilos literarios ya no eran tan influyentes en el mercado y cuando los lectores buscaban productos literarios nuevos. En ese entonces la agenda de la Nueva Novela Latinoamericana comenzó a dar sus frutos tras más de una década de acciones conjuntas por parte de escritores como Fuentes, Vargas Llosa, Carpentier y Cortázar, editoriales como Sudamericana, Seix Barral y Joaquín Mortiz, críticos como Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama y Tomás Eloy Martínez, y publicaciones periódicas como La Cultura en México, Primera Plana, Marcha y Mundo Nuevo. Además escritores, editores, críticos y publicaciones periódicas en los Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Francia, y España estaban interesados en las novelas latinoamericanas. Su interés demostró que la Nueva Novela Latinoamericana había logrado colocar sus productos literarios como una alternativa a la anticuada novela burguesa europea, al realismo social de España, al nouveau roman de Francia y al indigenismo en América Latina.

Si Cien años de soledad se hubiera publicado en 1960, habría tenido que competir contra novelas escritas por autores indigenistas, realistas sociales y del nouveau roman. En 1967, sin embargo, el indigenismo se había convertido en un estilo marginal entre los escritores de la región y un fracaso comercial para los editores. El mercado ya se había orientado hacia otra clase de obras literarias: los textos cosmopolitas y latinoamericanos escritos por autores como Borges, Cortázar, Fuentes y Mujica Láinez, entre otros. En España, el realismo social no tenía el apoyo de varias de las principales editoriales del país, como afirmó el crítico Josep Maria Castellet –colaborador de la editorial Seix Barral– en una conferencia sobre literatura latinoamericana en Caracas en 1967. En Francia, el momento del nouveau roman había pasado. El libro literario de mayor éxito comercial en 1967 fue el Viernes o los limbos del Pacífico, promocionada como una obra anti nouveau roman y que ganó el prestigioso Grand Prix du roman de l'Académie française. Mientras, en otros países europeos, escritores como Günter Grass y Natalia Ginzburg alertaban de la crisis de la novela burguesa.

Todo lo anterior demuestra que el éxito de Cien años de soledad no fue para nada un accidente. Ahora bien, tampoco se esperaba que fuera el triunfo que resultó ser. En efecto, las expectativas reales de quienes estuvieron implicados en la creación de la novela eran discretas. Ni siquiera el propio García Márquez anticipaba semejante logro. «Aturdido» fue lo que le escribió a Fuentes en una carta apenas un mes después del éxito inicial de la novela (García Márquez, 12 de julio de [1967]). Tampoco se lo esperaba una de sus colaboradoras más cercanas, María Luisa Elío, a quien dedicó la novela. «Creí que sí era bueno, el libro», dijo ella en una entrevista, «pero te soy franca: hasta ese punto, no» (Elío, citada por Paternostro, 2014). Ni tan siquiera predijo el éxito la persona más informada del clima editorial, Francisco Porrúa, el editor de Sudamericana. Cuando, años más tarde, se le preguntó si creía que la novela podría convertirse en un superventas, el editor respondió: «No, no pensé en eso» (BBC News, 17 de abril de 2014). Al contrario, su editorial lanzó una tirada típica para sus libros de literatura latinoamericana del momento: 8000 ejemplares. Como esas obras tenían buenas ventas en ese entonces, el cálculo de la editorial era que, con suerte, tardaría entre seis y doce meses en vender todos o casi todos los ejemplares de Cien años de soledad. Luego, las ventas del libro irían bajando hasta desaparecer por completo, y a la vez que otras nuevas novelas latinoamericanas saldrían a la venta, y la irían desplazando del mercado. Esto fue lo que le sucedió a la mayoría de las novelas de aquella época. Así que lo normal era que Cien años de soledad no hubiera tenido una segunda edición. Pero sucedió lo contrario. Desde 1967, de la novela se han sacado centenares de ediciones y reimpresiones.

En realidad, conforme se acercaba la publicación de la novela, el propio García Márquez estaba «muy asustado» por el hecho de que no se vendiera después de tantos años de trabajo. Así se lo confesó al crítico chileno Pedro Lastra, «mi novela constituye mi gran esperanza para salir del anonimato en que he estado escribiendo durante 20 años» (14 de marzo de 1967). Para él, esa esperanza se limitaba –como la del propio editor– a vender la mayor cantidad de ejemplares de la primera edición. Para cualquier autor latinoamericano del momento esa expectativa de ventas representaba un éxito, incluso para el propio García Márquez. Como revela la carta que le escribió a Lastra, antes de Cien años de soledad, le costó mucho encontrar un editor. Por ejemplo, tardó cuatro años para que una pequeña editorial, S. L. B., se interesara en publicar El coronel no tiene quien le escriba. Pero es que, además, cuando logró publicar sus libros, la distribución era pésima hasta el punto de que el propio autor tuvo que comprar ejemplares y distribuirlos él mismo, como hizo con la tirada de su libro de

cuentos Los funerales de la Mamá Grande, publicado en 1962, por la Universidad Veracruzana.

Para asegurarse de que Cien años de soledad se vendiera, García Márquez la imaginó, escribió y promocionó como una Nueva Novela Latinoamericana. Era consciente de que las buenas ventas de este tipo de novelas en la región acababan atrayendo el interés de las editoriales de España, que las importaban y vendían allí. A continuación, podría obtener un reconocimiento internacional con la traducción de la novela a alguna de las lenguas literarias más influyentes, como el francés, el inglés, el italiano y el alemán. Y si Cien años de soledad conseguía dar la campanada era porque habría ganado alguno de los prestigiosos premios literarios de la época como el Biblioteca Breve de Seix Barral, el Rómulo Gallegos, el Casa de las Américas o el Formentor. García Márquez pensó en presentar la novela a varios de estos premios. Así que si lograba vender la mayoría de la primera edición y ganar algún premio, podría usar el éxito de Cien años de soledad como «trampolín» para otros proyectos literarios, como le dijo a Mendoza (García Márquez, 22 de julio de [1966]; 14 de marzo de 1967; 17 de marzo de 1967). De esta manera, lograría cumplir uno de sus sueños: ser un escritor profesional y dedicarse a la literatura a tiempo completo.

Pero, García Márquez no lo tenía todo a su favor en la práctica. Tras terminar de escribir Cien años de soledad pudo irse a vivir a París para trabajar como editor de la revista literaria Mundo Nuevo. Otra opción era escribir columnas en periódicos de Colombia. También tuvo la opción de trabajar en Italia y hasta recibió una invitación para dar clases de literatura latinoamericana en la Universidad de California en Berkeley. Sin embargo, lo que terminó sucediendo es que le tocó escribir textos sin su nombre y por encargo para otras personas, trabajar en publicidad y tratar de que se rodara alguno de los tres guiones de cine que quería escribir con Luis Alcoriza.

Además, cuando García Márquez terminó el manuscrito de Cien años de soledad no se sentía para nada motivado: «El problema es mío», le escribió a su amigo Mendoza por carta, «que después de tantos años de trabajar como un animal, me siento agobiado de cansancio, sin perspectivas ciertas, salvo en el único terreno que me gusta y no me da de comer: la novela». Solo cuando se acercaba la fecha de publicación comenzó a creer que tal vez podría obtener un ingreso regular de las editoriales Sudamericana y Harper & Row –que iba a publicar Cien años de soledad en Estados Unidos– si les escribía un libro por año. El autor nunca pensó que las ventas de un solo libro lograrían esta meta durante el resto de su vida. De

ahí que le confesara a Fuentes su sorpresa cuando le dijo que la novela «se está vendiendo como pan» (García Márquez, 12 de julio de [1967])[39].

Promocionando otro libro más

Como indiqué más arriba, la campaña de promoción que la editorial Sudamericana organizó para Cien años de soledad era la típica del momento, o sea, no tuvo nada de especial; y eso que Sudamericana era una de las grandes editoriales de literatura de la década de 1960. Ahora bien, en 1967, esta compañía estaba en plena expansión comercial, acababa de abrir una nueva sede y su objetivo era publicar al menos un libro cada día. Cien años de soledad fue uno de esos libros, y lo puso en la calle el 5 de junio de 1967 en Buenos Aires.

Para promocionarlo, la editorial siguió la misma estrategia de marketing usada con otros libros. Los ejemplares de Cien años de soledad se pusieron a la venta en librerías, kioscos y entradas de estaciones de metro. Sudamericana quería que sus libros llegaran a un público lo más amplio posible. Sin embargo, la novela no se promocionó en televisión porque, como lo expresó el gerente general de Sudamericana, Vidal Buzzi, «era económicamente impensable». Lo que hicieron fue publicar «los consabidos avisos en los suplementos literarios en los diarios y en algunas revistas». Anuncios de este tipo comenzaron a aparecer el 6 de junio, cuando el libro ya estaba a la venta. Primera Plana, una revista argentina que circulaba en gran parte de América Latina, publicó un anuncio en su edición del 8 de junio. Se trata de un aviso que ocupa un tercio de la página y está dividido en diez recuadros. Cada uno de ellos anuncia el lanzamiento de un nuevo título, incluyendo Las cosmicómicas del escritor italiano Italo Calvino y La mujer del zorrito de la francesa Violette Leduc (Donoso, 1972; García Márquez, E., 1997).

Sudamericana añadió Cien años de soledad a su colección «Grandes Novelas». Pero, a juzgar por su apariencia, nada anunciaba esa grandeza. Se trataba de un libro de 352 páginas con encuadernación rústica y papel de mediana calidad. O sea, las características del diseño de un libro destinado al mercado de masas y que se vendía por una cantidad asequible: 650 pesos argentinos de la época. La contraportada presentaba a García Márquez de forma sencilla, describiéndolo como un escritor nacido en Colombia, que había publicado varios libros, todos

ellos asociados a «un tema obsesivo: la vida y el paisaje imaginarios de Macondo, un pueblo dolorido que conoció años atrás la fiebre del banano». Cien de años de soledad era simplemente «la historia completa de Macondo». Además, la contraportada no lo presentaba ni como un autor de la Nueva Novela Latinoamericana ni como un autor del auge o boom de la literatura latinoamericana. De hecho, Sudamericana promocionó con mayor énfasis otras obras. De Las cosmicómicas, lanzada el mismo día que Cien años de soledad por Minotauro, una subsidiaria de Sudamericana, el aviso la promocionaba como «una obra maestra de humor y de poesía».

Solo cuando se agotó la primera edición de Cien años de soledad, Sudamericana cambió su estrategia. Lanzó una reimpresión que apareció con una nueva portada, la del artista mexicano Vicente Rojo[40]. Además comenzó a promocionar la novela por separado. Así lo hizo en Primera Plana y Mundo Nuevo. Mientras que en el aviso del 8 de junio Cien años de soledad ocupaba un pequeño recuadro y era uno más de otros tantos títulos, en agosto era el motivo de un anuncio en casi toda una página. Ahora el libro sí se promocionaba como un producto de la Nueva Novela Latinoamericana, y así lo confirmaban además los elogios de tres escritores líderes del Boom: Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa.

Macondo se convierte en un territorio universal, en una historia casi bíblica de las fundaciones y las generaciones y las degeneraciones, en una historia del origen y destino del tiempo humano y de los sueños y deseos con los que los hombres se conservan o destruyen.

Fuentes

Gabriel García Márquez aporta en estos años otra prueba de cómo la imaginación en su potencia creadora más alta ha irrumpido irreversiblemente en la novela sudamericana.

Cortázar

Una prosa nítida, una técnica de hechicería infalible, una imaginación luciferina son las armas que han hecho posible esta hazaña narrativa, el secreto de este libro excepcional.

Vargas Llosa[41]

Semejantes alabanzas por parte de los autores de libros exitosos como La muerte de Artemio Cruz, Rayuela y La ciudad y los perros solo podían significar una cosa para los lectores del anuncio: Cien años de soledad estaba a la misma altura de estas novelas.

En julio de 1967, Sudamericana anunciaba también que García Márquez iba a ser miembro del jurado de novela Sudamericana-Primera Plana, un concurso de reciente creación que premiaba a la mejor novela publicada en América Latina. Al mes siguiente, aprovechando la visita de García Márquez a Buenos Aires para la entrega del premio, Sudamericana grabó un disco con la voz del escritor leyendo el primer capítulo de Cien años de soledad. El conocido periodista argentino Ernesto Schoo escribió la nota introductoria. De esta serie se habían lanzado los elepés de otros autores como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Ernesto Sabato y Manuel Mujica Láinez.

Mientras que Sudamericana hacía estos esfuerzos de promoción tras sacar la primera reimpresión de Cien años de soledad, García Márquez se embarcó en una gira promocional del libro entre agosto y septiembre de 1967, visitando Buenos Aires, Caracas, Lima y Bogotá. Durante la gira fue entrevistado por diferentes medios latinoamericanos y se dedicó a hacer declaraciones impactantes que ayudaron a difundir la novela. Por ejemplo, menospreciaba Cien años de soledad diciendo que era como un «león muerto», con lo cual quería dar la impresión de que rechazaba conversar sobre una novela de la que cientos de personas no paraban de hablar en América Latina. En otra ocasión, varios medios reprodujeron sus declaraciones de que su mujer Mercedes era la verdadera autora de Cien años de soledad, pero que por timidez le había pedido a su marido que la firmara él. Y frente a aquellos que querían buscar en la novela interpretaciones profundas, serias y académicas, García Márquez declaró que se

trataba simple y llanamente de la historia de una familia que no quería tener un hijo con una cola de cerdo: «Eso es todo. Lo demás son adornos».

García Márquez aprovechó también la gira promocional para presentarse como escritor latinoamericano y para defender que Cien años de soledad era una nueva novela latinoamericana. Al respecto, criticó el nouveau roman francés, un género al que «no le importaba nada o poco el contenido», y afirmó que el fenómeno literario más importante en el mundo era «la novela latinoamericana». En los países europeos, añadió, la novela como género literario estaba en decadencia, y frente a esta decadencia la novela latinoamericana aportaba nuevas ideas e historias. Y también proclamó que pertenecía a un grupo de escritores unidos por un objetivo común: escribir la novela del «continente» (García Márquez, 3 de septiembre de 1967; Díaz Sosa, 3 de septiembre de 1967).

Tras el éxito de Cien años de soledad, Sudamericana empezó a publicar otras obras de García Márquez. En octubre de 1967 lanzó una nueva edición de Los funerales de la Mamá Grande. Esta edición debutó el 17 de octubre en el puesto 4 de la lista de libros de ficción más vendidos de Primera Plana. Dos semanas más tarde estaba en el puesto 2, permaneciendo en la lista hasta diciembre.[42] Meses después, justo cuando Cien años de soledad desaparecía de la categoría de best-sellers, tras casi un año en la lista de Primera Plana, Sudamericana publicó nuevas ediciones de El coronel no tiene quien le escriba en mayo de 1968 y de La mala hora en junio. Ambos libros ocuparon los puestos 1 y 2 en esa lista entre junio y agosto.

¿Cuánto vendió en realidad Cien años de soledad?

[43]

Saber con exactitud cuánto vendió Cien años de soledad durante su primer año es difícil. En realidad resulta complicado saberlo para la mayoría de los libros publicados antes de 2001, año de la creación de Nielsen BookScan, un sistema internacional que contabiliza las ventas de libros nuevos (pero que no ofrece datos sobre la venta de copias de segunda mano). En su biografía de Cien años de soledad, Eligio García Márquez, hermano del autor, afirma sin citar sus

fuentes que la novela vendió 25.000 ejemplares entre junio y diciembre de 1967, y que luego las ventas fueron de un ritmo anual de unos 100.000 ejemplares. En 1966, la agente literaria Carmen Balcells representaba a García Márquez y supervisaba sus contratos, como sucedió con el que firmó con Sudamericana el 10 de septiembre de ese año para publicar Cien años de soledad. Carmen Balcells vendió parte de su archivo al gobierno español. Aunque este archivo aún no está disponible para los investigadores en el momento de escribir este capítulo, parte de la documentación de Balcells fue consultada por Xavi Ayén y contiene datos sobre las liquidaciones por la venta de ejemplares que Sudamericana debía pagar a la agencia cada trimestre. Las cifras de estas liquidaciones dan una idea exacta del número real de ejemplares que se vendieron de la novela durante su primer año. Así mismo, a estas cifras hay que añadir los ejemplares de la primera edición no argentina –o internacional– de Cien años de soledad que publicó la editorial Casa de las Américas en abril de 1968 en Cuba.

En total, entre comienzos de junio de 1967 y finales mayo de 1968, Sudamericana publicó una edición y seis reimpresiones de Cien años de soledad y luego está la mencionada edición cubana. Según los datos de las liquidaciones de Sudamericana a la Agencia Balcells, la primera edición vendió 7940 –la tirada debió ser de 8000, incluidos los ejemplares para el autor y de promoción–; la primera reimpresión, 10.053; la segunda, 11.880; la tercera, 12.420; la cuarta, 16.110; la quinta, 15.220; la sexta, 5924; y la edición cubana fue de 10.000 ejemplares –aunque es posible que fuera de 15.000–. En total, durante su primer año, Cien años de soledad vendió 94.547 ejemplares, de los cuales 79.547 fueron de Sudamericana[44].

¿A qué ritmo se vendieron estos ejemplares? Los datos anteriores sugieren que la novela vendió de media unos 7878 libros mensuales en su primer año. No obstante, la información de la que disponemos está incompleta. Sabemos que durante su primera semana Cien años de soledad vendió un 22,5 %, o sea, unos 1800 ejemplares. Al final de la segunda semana a la venta, salió publicado un reportaje de cuatro páginas sobre el escritor y su novela en la revista Primera Plana, que además les dedicó su portada con el titular: «La gran novela de América». Esta promoción fue muy beneficiosa para la novela porque debió aumentar las ventas, de manera que durante la tercera semana se agotó y Sudamericana inició la producción de la primera reimpresión, que la editorial llamó segunda edición y que circuló desde el 30 de junio con la portada de Vicente Rojo.

La segunda y la tercera reimpresión –o, según Sudamericana, la tercera y cuarta edición– se publicaron en septiembre y diciembre, respectivamente. Estas fueron las primeras reimpresiones cuyos ejemplares llegaron a un mayor número de lectores latinoamericanos fuera de Argentina, dado que las ventas de la primera edición de mayo y la primera reimpresión de junio se concentraron en Buenos Aires.

En efecto, la realidad es que muy pocos ejemplares de la primera edición se vendieron fuera de Argentina. El propio García Márquez habla en su correspondencia de las dificultades para exportar los ejemplares. En México, le comenta a Fuentes que es mayor la demanda de libros que el número disponible de copias en librerías (García Márquez, 12 de julio de [1967]). En Colombia, los problemas arancelarios dificultaron la adquisición de copias desde el principio (García Márquez Papers, Harry Ransom Center, osb 7). En Venezuela, solo setenta copias de la primera edición llegaron a las librerías de Caracas (Zapata, 2007). Y en España, donde Cien años de soledad iba a vender millones, en 1967 solo se importaron cincuenta ejemplares (Herrero-Olaizola, 2007).

En realidad, estas dificultades de circulación de Cien años de soledad no eran tan extrañas. Dos problemas ralentizaron la distribución de libros exitosos en décadas anteriores y también retrasaron la circulación inicial de la novela. El primer problema fue la mala distribución regional, incluida la de las nuevas novelas latinoamericanas. En Perú, los periódicos informaban que, cuatro meses después de su lanzamiento, Cien años de soledad arrasaba en las librerías de Argentina, pero no se podían encontrar ejemplares en Lima, a pesar de las solicitudes de importación de los libreros. Solo medio año después de su publicación, en diciembre, un periodista peruano informó que finalmente 2000 copias estaban a la venta en las librerías limeñas.

El segundo problema que afectó a Cien años de soledad y a otras novelas contemporáneas era el suministro de papel. México, Argentina y, en especial, España eran los tres países de lengua española donde se publicaba la mayor cantidad de libros en general y de títulos literarios en particular. Sin embargo, en España hasta comienzos de los años sesenta no se resolvió el problema del suministro de papel, que se solucionó en gran parte al rebajar los altos impuestos que gravaban la importación de papel. En esas mismas fechas, una encuesta sobre el sector editorial publicada en el suplemento cultural La Cultura en México informaba que el papel usado en México era de mala calidad y muy caro. En otros países, la situación era incluso peor. En Colombia, una encuesta

similar afirmaba que la industria nacional del libro no podría despegar si antes no se zanjaba el problema de la producción de papel. En Argentina, la producción funcionaba con cuotas de impresión. Y tras publicar la primera reimpresión de Cien años de soledad, la editorial se quedó sin cuota. Por esa razón, durante dos meses, toda América Latina habló de Cien años de soledad, pero la gente no podía comprarlo porque no estaba en librerías. Por fortuna para esta novela, la modernización de la industria editorial de la región estaba en marcha y había alcanzado un punto que permitió superar con rapidez estos dos problemas que la habían lastrado hasta entonces. De ahí que Cien años de soledad pudo ser lo que fue gracias a las ventas fuera de Argentina, aunque es cierto que, de no ser por esos dos problemas, podría haber vendido más ejemplares en sus primeros meses (López Llovet, 2004, p. 52)[45].

A partir de la segunda reimpresión, en septiembre de 1967, los periódicos de la región informaron que por fin llegaban más ejemplares de la novela a los lectores latinoamericanos más allá de Argentina. La tercera reimpresión se publicó en diciembre; la cuarta, en febrero de 1968; la quinta, en abril. También en abril se publicó la edición cubana. Y al mes siguiente, cuando la novela cumplía su aniversario, se lanzó la sexta reimpresión.

Para ese entonces García Márquez, su agente, la editorial Sudamericana, los críticos y los medios de comunicación sabían que los cerca de cien mil ejemplares vendidos en un año eran cifras sin precedentes para un libro latinoamericano. Las noticias falsas y los rumores sobre los números de las tiradas de la novela y las ventas reales aumentaron el deseo de leerla entre los lectores potenciales dentro y fuera de la región. Por ejemplo, los medios peruanos informaron tres meses después de su lanzamiento que la novela había vendido 40.000 ejemplares, cuando en realidad había vendido la mitad[46]. Así que informaciones similares atrajeron la atención de revistas y periódicos regionales e internacionales, lo que generó el efecto bola de nieve típico del best-seller.

Cien años de soledad en la lista de los más vendidos

Parte de ese efecto bola de nieve fue el resultado de una nueva práctica comercial que se popularizó en los años sesenta en el mundo editorial en lengua

española: la lista de los best-sellers o libros más vendidos. La revista Primera Plana, dedicada a la modernización cultural bajo la dirección del crítico Tomás Eloy Martínez, fue pionera en el uso de dicha lista. Cada semana, Primera Plana publicaba una lista de los cinco libros más vendidos en dos categorías: Ficción y Ensayo, poesía, humor. La información se elaboraba con las cifras de ventas semanales proporcionadas por una media de doce librerías en Buenos Aires[47].

De Primera Plana se publicaban 60.000 ejemplares cada semana. Tenía un alcance de 250.000 lectores y se exportaba a la mayoría de los países de América Latina, además de Estados Unidos y algunas naciones de Europa. Gracias a esta revista los lectores (y también escritores, editoriales y críticos) podían estar informados en tiempo real por primera vez de qué era lo más vendido y, por lo tanto, saber qué libros interesaban más a los consumidores. Para muchos lectores, esta novedosa herramienta para medir los gustos colectivos debió ser una de las formas que usaron para tomar la decisión de comprar una copia de Cien años de soledad. Lo cierto es que desde la tercera semana de junio de 1967, excepto por una semana, la novela permaneció en la lista de los libros de ficción más vendidos de Primera Plana durante once meses y medio. Además, casi siempre ocupaba los puestos más altos. La novela estuvo en el puesto número 1 durante veintiuna semanas consecutivas entre junio y noviembre de 1967.

Cien años de soledad era sin duda el best-seller del momento. No solo era el libro de ficción que más se vendía, sino del que más se hablaba y sobre el que más escribían los críticos dentro y fuera de Argentina. Durante esos meses, la obra se impuso como número 1 en la lista a libros como Las cosmicómicas de Calvino, La creciente de Silvina Bullrich, ¿Puede prestarnos a su marido? de Graham Greene y Museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández. Solo las ventas de libros de otros gigantes de la literatura latinoamericana, El Señor Presidente de Asturias –tras ganar el Nobel de Literatura–, Cambio de piel de Fuentes y La vuelta al día en ochenta mundos de Cortázar lograron desplazar a Cien años de soledad del puesto 1 al 2, una posición de la que no se movió desde enero hasta abril de 1968. La última semana de abril Cien años de soledad recuperó el número 1 durante una semana. Ese mismo mes pasó al puesto número 3 hasta que el 21 de mayo desapareció de la lista. En esas fechas, Sudamericana publicó dos de sus libros que acapararon el puesto 1 entre junio y agosto: El coronel no tiene quien le escriba y La mala hora.

Cabe añadir que comparado con otros libros de literatura de la época, García Márquez no vendió tanto, al menos durante su primer trimestre. En 1966, La

bastarda de la francesa Violette Leduc fue un superventas en Argentina, publicado por Sudamericana. En 1967, esta editorial lanzó tres reimpresiones de la novela Bomarzo de Mujica Láinez, que había tenido una reimpresión tres años antes y su primera edición en 1962. La reimpresión de Bomarzo en agosto de 1967 sacó a Cien años de soledad del puesto 1 de la lista de libros más vendidos de Primera Plana. Mañana digo basta (1968) de la argentina Silvina Bullrich, también publicado por Sudamericana, tuvo un éxito más fulgurante que Cien años de soledad: vendió 40.000 ejemplares en sus primeras cuatro semanas, a una media de 10.000 ejemplares semanales. O sea, la novela de Bullrich vendió en apenas una semana más que Cien años de soledad en sus tres primeras semanas: 7960 ejemplares. En comparación con Mañana digo basta, Cien años de soledad necesitó siete meses para vender 40.000 ejemplares. Ahora bien, la diferencia clave con respecto a la novela de Bullrich es que Cien años de soledad tuvo una mayor visibilidad en el tiempo y un público internacional. Para lograr esa visibilidad el apoyo de los críticos literarios fue decisivo.

Reseñas y recepción inicial

Como la comparación con la obra de Bullrich sugiere, el éxito inicial de Cien años de soledad se debió más a lo que se decía de ella en revistas y periódicos que a sus ventas reales. Es decir, se difundió más rápido por América Latina, España, Inglaterra, Estados Unidos, Italia y Francia la opinión de los críticos sobre la novela que la posibilidad de los lectores de comprar ejemplares del libro. Aquí, como en el caso de las listas de best-sellers, estamos ante un importante cambio ligado a la modernización de la industria editorial y de los medios de comunicación en lengua española. Las reseñas de Cien años de soledad revelan que la región estaba culturalmente más conectada y era capaz de hacer circular las noticias con mayor rapidez que en las décadas previas, cuando la comunicación y la distribución de libros eran más lentas y locales.

García Márquez, además, como había aprendido de colegas como Fuentes, sabía que los ejemplares tenían que llegar primero a los críticos. De tal manera que se apoyó en amigos y colegas para lograrlo. En dos cartas de 1967, García Márquez da casi las mismas instrucciones para difundir su novela entre los críticos de dos países latinoamericanos, y quizás hizo lo mismo con críticos en otros países:

•Carta al crítico chileno Pedro Lastra (30 de mayo de 1967): «Mándale a Paco Porrúa, de la Editorial Sudamericana, una lista muy precisa de los críticos y gacetilleros que deben recibir ejemplares anticipados para asegurar un buen lanzamiento de la novela en Chile. En la lista, por supuesto, te pones tú a la cabeza».

•Carta a su amigo escritor Germán Vargas (30 de mayo de 1967): «Haz una lista rápida, pero muy precisa, de los críticos y gacetilleros de Colombia que deben recibir un ejemplar adelantado para que el lanzamiento quede perfectamente cubierto. Tú encabezas la lista, por supuesto, y trata de que no haya un solo tiro perdido».

El éxito regional de Cien años de soledad, lejos de ser un accidente, demuestra que García Márquez se implicó para asegurarse que el libro llegara a uno de sus lectores más importantes: el crítico literario.

Durante el primer año de vida de Cien años de soledad, se publicaron al menos cincuenta y cuatro reseñas en doce países. Aunque cada crítico tiene un enfoque personal ante la novela, lo cierto es que también hubo puntos en común; en concreto, cinco. Primero, para la mayoría de los críticos, Cien años de soledad era una Nueva Novela Latinoamericana escrita por un autor latinoamericano. Segundo, el texto tenía un estilo único que retrataba las principales características de América Latina. Tercero, Cien años de soledad no era una obra de arte estéticamente innovadora, sino más bien tradicionalista. Cuarto, se trataba de una novela con mucho sentido del humor. Y quinto, para varios críticos era un libro malo y un producto ideológico sin valor literario[48].

1. Una Nueva Novela Latinoamericana escrita por un autor latinoamericano. En 1967 la Nueva Novela Latinoamericana ya se había convertido en un boom, y sobre todo en una manera de interpretar las obras literarias de la región. Casi todos los críticos coincidieron en afirmar que Cien años de soledad lo era. Ismael Pinto (30 de agosto de 1967), en su reseña para Expreso, declaró que el libro tenía un lugar junto a otras novelas latinoamericanas. En Análisis, un crítico argentino anónimo la calificó como «la más importante novela de América» y añadió que «refleja América Latina» («Historia mágica», 1967). Así también lo

expresó un crítico peruano, al escribir que contiene «un universo mágico-mitológico-realista, que resume a América Latina» (Alat, 8 de septiembre de 1967). Un crítico de Primera Plana fue aún más lejos y conectó la novela con la Summa Theologica, el famoso tratado de teología del siglo xiii y una obra cumbre de la cultura occidental. Según él, Cien años de soledad es «algo más que un libro; [es] una summa mitológica del continente» («Para tomar impulso», 1967).

Incluso críticos de ideologías diferentes estaban de acuerdo en que el libro era una Nueva Novela Latinoamericana. En un periódico católico conservador, García Olaya (27 de agosto de 1967) confirmó que Cien años de soledad era una Nueva Novela Latinoamericana y mandó el mensaje de que esta clase de novela era la única respuesta a la «esterilidad del nouveau roman», como afirmaba el propio García Márquez y sus colegas escritores como Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa. Esta era también la opinión del crítico literario marxista Ángel Rama (2 de septiembre de 1967), para quien Cien años de soledad es un texto latinoamericano que «corrige de modo severo y repentino el rumbo [de la novela moderna]». Así mismo, el crítico liberal Emir Rodríguez Monegal (1967), director de la influyente revista Mundo Nuevo, afirmó que este libro «es verdaderamente una de las hazañas más singulares de la actual novela latinoamericana». Según él, con García Márquez la literatura latinoamericana había dejado atrás los tiempos de escritores anticuados y provincianos como Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera. Rodríguez Monegal añadió que el uso del tiempo narrativo que aparece en la novela moderna y cosmopolita de García Márquez era similar al Hamlet de William Shakespeare. Y concluyó su nota afirmando que lo contado en Cien años de soledad era aplicable a «toda Colombia y el universo entero». El comunista Miguel Otero Silva (citado en «Los novelistas y sus críticos», 1967/1968) declaró en una conferencia internacional repleta de estudiantes universitarios y con la presencia de críticos como Rama y escritores como Vargas Llosa, Fernando Alegría, Arturo Uslar Pietri y Adriano González León que el libro estaba llamado a estar «en primerísimo plano dentro de la novelística latinoamericana».

El lanzamiento de Cien años de soledad en 1967 coincidió con el Premio Nobel de Literatura otorgado a Miguel Ángel Asturias y con las conferencias Norton de Jorge Luis Borges en la Universidad de Harvard. Ambos acontecimientos no pasaron desapercibidos para la prensa y los críticos. El periódico peruano La Prensa celebró que «1967 fue el año de la consagración literaria para América Latina» (Olivari, 28 de diciembre de 1967). Para el periodista peruano Manuel

Jesús Orbegozo (1967), el éxito comercial de Cien años de soledad demostraba que había un verdadero boom de la literatura latinoamericana. Esta opinión fue pronto compartida por otros críticos más allá de la región. En su reseña para el Times Literary Supplement, Jean Franco (9 de noviembre de 1967) escribió que es «una de las grandes novelas de América Latina hasta el día de hoy». Así mismo, el crítico anónimo de la revista Atlas («The Total Novel», noviembre de 1967), la presentó a los lectores como una novela latinoamericana, cuyo éxito explicaba por qué la literatura de la región «ahora parece ser la más original de toda la literatura mundial».

Varios críticos prefirieron comenzar su reseña afirmando que Cien años de soledad era ante todo una novela colombiana que abrió la literatura de este país al resto del mundo. Esta fue la opinión de Ayax (1968), quien dijo incluso que esta obra era superior a las famosas novelas latinoamericanas Rayuela, La ciudad y los perros y La región más transparente, aunque no superaba en calidad a El siglo de las luces de Carpentier.

2. Una novela con un estilo único. El realismo mágico es un término estético usado en casi todo el mundo para etiquetar a Cien años de soledad, hasta el punto de que para muchos lectores la novela es sinónimo de realismo mágico. Sin embargo, esta etiqueta no se le asignó cuando la novela fue publicada. Al contrario, equiparar la novela con este estilo literario solo se hizo años más adelante (Santana-Acuña, 2020)[49]. Durante sus primeros doce meses, los críticos y los lectores intentaron buscar formas de entender y nombrar el estilo de Cien años de soledad. Y lo cierto es que no hubo acuerdo sobre qué estilo era. Más bien al contrario: críticos y lectores estaban de acuerdo en que el estilo de esta novela no era realismo mágico. El conocido crítico mexicano Emmanuel Carballo (1998, pp. 14-15) dijo sobre García Márquez que «salta limpiamente de la realidad a la imaginación, del realismo tradicional a un realismo hecho con los mejores elementos de la novela contemporánea». Para el escritor colombiano Germán Vargas (1967, p. 21), la novela combinaba hechos reales con «elementos fantásticos». Para el crítico uruguayo Rodríguez Monegal (1967, p. 12), «la irrealidad [de] la novela mezcla episodios naturales con episodios sobrenaturales» o «la visión real [se mezcla] con la visión imaginaria de un mundo totalmente fantástico». Y para el cineasta Jomí García Ascot (1967, p. 6) –a quien, junto con María Luisa Elío, García Márquez dedicó la novela– «es la primera cristalización global de lo real-maravilloso».

Además de García Ascot, solo cuatro críticos asociaron Cien años de soledad

con lo «real maravilloso»[50], un término acuñado por Carpentier y tradicionalmente considerado una versión inicial de la idea del realismo mágico. Otro crítico puntualizó que lo que escribía García Márquez era realismo, «a ratos mágico» («Historia mágica», 1967, p. 51). Y un crítico chileno, Alone (1969, p. 33), dijo que esta novela «no es realismo sino magia».

De las más de cincuenta reseñas que se publicaron sobre Cien años de soledad en una docena de países, solo un crítico, y no muy influyente, el mexicano Luis A. Domínguez (citado en Simón Martínez, 1969, p. 146) fue quien relacionó la novela con este estilo, que hasta lo consideró característico de la región: «el realismo mágico –latinoamericano por excelencia– ha encontrado en García Márquez un alto exponente». Sin embargo, no fue Domínguez sino el crítico Mario Castro Arenas (10 de septiembre de 1967) quien llamó a García Márquez «realista mágico», aunque no necesariamente como un halago: su estilo se parece «un poco al modo de Carpentier pero sin barroquismo». En resumen, en 1967, Cien años de soledad no fue considerada ni recibida como una obra de realismo mágico.

Entonces, si no era realismo mágico, ¿qué era esta novela para los críticos? Al principio, la mayoría dijo que era un híbrido de fantasía y realidad: «mezcla armoniosa de imaginaciones y realidades» (García-Peña, 1969, p. 29), «mezcla el mito [...] con la realidad más concreta» (Rodríguez Martínez, 1969, p. 17), «han volado [...] las fronteras mezquinas que separan la realidad y la irrealidad» (Vargas Llosa, 1969, p. 20), «lo mágico y lo fantástico absorbe lo cotidiano» (Pinto, 1967, p. 15) y «lo ficticio con lo real» (Oviedo, 1967, p. 3). Otros críticos trataron de explicar qué tipo de realismo había en la novela: «innato realismo» (Lleras, 1969, p. 8), «realismo descriptivo» (Gómez, 1968, p. 38) y «suprarrealismo» (Arciniega, 1968, p. 7). Otros prefirieron obviar cualquier referencia al realismo. Juan Toro Martínez (1 de febrero de 1968, p. C-1) etiquetó su estilo como «humor narrativo». El crítico de la revista Atlas dijo que el estilo barroco de la novela es una característica de «nuestra América» y añadió que era el más apropiado para narrar la realidad de la región («The Total Novel», noviembre de 1967). Y Manuel Pedro González (2 de enero de 1968) escribió que la novela era una «obra inclasificable [porque] lo mismo podría encasillársela entre las novelas fantásticas que entre las realistas».

Fuera de América Latina, los críticos tampoco se pusieron de acuerdo en el estilo de Cien años de soledad. La reseña del Times Literary Supplement puntualizó que «ni el realismo ni el naturalismo había provisto un estilo satisfactorio para

un continente» (Franco, 1967, p. 1054). En su reseña para Le Monde, Claude Fell (marzo de 1968, p. vii) llamó a la novela un ejemplo de «lo maravilloso simbólico». Y en España, uno de los críticos destacó la «irrealidad» e indicó que «el surrealismo opera con hechos reales» (Campos, 1968, p. 12).

3. Una obra de arte tradicionalista. Algo sorprendente es que los críticos de Cien años de soledad se pusieron más de acuerdo a la hora de juzgar la técnica narrativa de la novela, es decir, cómo estaba escrita. Y aún más sorprendente es que, a diferencia de la interpretación que domina hoy en día y que entiende a Cien años de soledad como una novela auténticamente revolucionaria, lo cierto es que al principio la mayoría de los críticos creyó que no era una obra de arte original, sino más bien tradicional, incluso anacrónica, sobre todo si se la comparaba con otras obras literarias contemporáneas. En suma, para aquellos que estuvieron entre sus primeros críticos, Cien años de soledad no era una obra de ficción innovadora.

El crítico colombiano Andrés Holgín (1967, p. 137) afirmó que la novela no tenía «una estructura y una técnica novelística original». Para Carmen Llorca (20 de marzo de 1968, p. 14), una historiadora española, «con García Márquez, la novela vuelve a ser novela: con sus seres humanos, su ambiente, su argumento, su maravilloso lenguaje, su increíble claridad» y añadió que García Márquez, al ser un escritor tradicionalista, «restituye al género narrativo todo su valor histórico y de cuya vigencia comenzaba a existir la duda» por la crisis de la novela europea contemporánea. Llorca concluyó que eso era posible porque se trataba de una obra «clasicista» y no innovadora. Así mismo, el crítico peruano José Miguel Oviedo (15 de octubre de 1967, p. 7) dijo que «su técnica es bastante más simple y transparente que muchas novelas que se escriben hoy. El relato es virtualmente lineal». En su reseña, el poeta español Pere Gimferrer (2004) dijo que Cien años de soledad se parecía muy poco a las obras de Cortázar y Vargas Llosa, y que era más similar a las novelas de caballería y a la clásica Las mil y una noches.

Mientras que algunos críticos criticaron a Cien años de soledad por su arcaísmo, otros como Carballo (1998) y Rodríguez Monegal (1968) argumentaron que el arcaísmo de la novela era precisamente su originalidad. Carballo indicó que si bien su «anacronismo» es sorprendente al principio, «García Márquez busca y consigue la originalidad por caminos en apariencia reaccionarios». Rodríguez Monegal también llegó a referirse a su «anacronismo» como una novedad.

4. Una novela con sentido del humor. En una conversación con Plinio Apuleyo Mendoza publicada a comienzos de la década de 1980, García Márquez dijo que su novela «carece completamente de seriedad» (García Márquez y Mendoza, 1982, p. 104). Esta es también otra llamativa diferencia entre la manera en que Cien años de soledad fue recibida durante su primer año y décadas después. Actualmente, al tener el aura de un libro clásico, críticos y lectores suelen leer el texto con la solemnidad propia de una obra seria. Sin embargo, muchos de sus críticos iniciales afirmaron que esta novela era humorística, lo cual se corresponde con la intención original del autor, como le explicó a Mendoza. Para un crítico inglés, se trataba de una «obra maestra del humor» y añadió que «la exageración es el elemento principal» (Franco, 1967, p. 1054). El escritor colombiano Roberto Burgos Cantor (24 de septiembre de 1967, p. 17) también destacó su «humor». Un crítico venezolano lamentó que, a diferencia de la novela de García Márquez, el «humorismo [está ausente] en la mayoría de nuestros mejores narradores americanos» (Toro Martínez, 1 de febrero de 1968). También hubo voces discrepantes, como el crítico Montero Castro (1967/1968, p. 135) para quien la novela era triste, trágica y hasta deprimente.

5. Un producto ideológico. La opinión de Montero Castro enlaza con otra de las maneras de interpretar Cien años de soledad durante su primer año: el ataque y la crítica. Frente a la visión de que solo los elogios ayudan a construir el valor de una obra literaria, sobre todo a largo plazo, lo cierto es que la crítica negativa es también un importante factor en el éxito de una novela, en especial a largo plazo[51]*.*

Cien años de soledad recibió ataques y críticas severas desde el principio. Resulta muy llamativo que los ataques más duros vinieron de aquellos que compartían la misma cultura que García Márquez: los críticos colombianos. Eduardo Gómez ([1967]) atacó al escritor por ser un costeño –una manera, a veces despectiva, de referirse a los habitantes de la costa caribeña colombiana–. Gómez incluso ridiculizó el libro llamándolo una «novela costeña». Para él, era un claro ejemplo de «literatura escapista», «costumbrista» y de «humor fácil». En opinión de Gómez, el punto más débil de la novela era la «mezcla de fantasía y realidad». El ejemplo más claro de esta debilidad, según él, era el episodio de la lluvia que cayó sin parar sobre Macondo durante más de cuatro años. Para Gómez, esta lluvia era un engañoso truco técnico que García Márquez usó para no tener que describir con detalle la crisis económica que ocurrió en Macondo tras la salida de la compañía bananera. En vez narrar el realismo de la crisis, prefirió escribir sobre la lluvia. Al usar ese truco, el autor le demostró que no

tenía la capacidad de «describir la realidad». Gómez concluyó que García Márquez había escrito «una saga prosaica». Otro colombiano, en este caso un lector común llamado José María Coneo (3 de noviembre de 1967), envió una carta al director de un periódico nacional para denunciar la novela como la obra de un «comunista». Para este lector, el verdadero libro de «pura imaginación» era La vorágine, la novela de 1924 del colombiano José Eustasio Rivera.

El debate estaba servido y fueron varios los amigos y colegas de García Márquez que trataron de rebatir estas críticas. Tan grande era el escándalo que en septiembre de 1967, tres meses después de la publicación de Cien años de soledad, el periódico El Espectador denunció una campaña pública orquestada en contra de la novela. El periódico afirmó que la novela estaba siendo falsamente acusada de ser «pura propaganda» y «el producto de una 'maffia' de auto elogios montada por castro-comunistas» («Esa novela no la leo», 21 de septiembre de 1967). Las acusaciones obligaron incluso al periodista y escritor Jorge Zalamea (4 de septiembre de 1967) a publicar una carta abierta en la que defendió a García Márquez de sus detractores y los acusó de no haber leído la novela. No obstante, la crítica comenzaba a crecer y se convirtió en uno de los factores que contribuyó al sorpresivo éxito inicial de Cien años de soledad.

Conclusión

Ni accidente, ni éxito fulgurante, ni obra revolucionaria, ni mágico realista. La publicación de Cien años de soledad se explica por el triunfo internacional de la Nueva Novela Latinoamericana en la década de 1960. Promocionada como un producto de esa Nueva Novela, el éxito de Cien años de soledad estaba garantizado dentro de unos límites. Tampoco vendió tanto de inmediato como otras obras exitosas de la época. Pero a diferencia de estas, sí se empezó a hablar y a escribir mucho más de Cien años de soledad no solo en Argentina, sino en otros países de América y Europa. Esta atención sostenida en el tiempo, junto a las ventas estables y la presencia en la lista de best-seller de Primera Plana, hizo que la popularidad de Cien años de soledad creciera y llegara a más lectores dentro y fuera de la región. Curiosamente, la manera en que sus lectores iniciales leyeron la novela tuvo pocas similitudes con las maneras de leerla que se han

impuesto con los años. Al comienzo, los críticos –y los lectores– la recibieron como una obra latinoamericana escrita por un autor latinoamericano. Pero no sabían qué era ni cómo llamar su estilo: el término realismo mágico no se usó para describir la novela. Tampoco fue recibida como una obra seria y solemne, sino como una historia con mucho humor. Y además fue una novela que desde su publicación concitó la crítica y el rechazo de diferentes lectores dentro y fuera de Colombia. Al comienzo, estas formas de lectura de la novela fueron clave para su éxito. Pero conforme pasó el tiempo, estas formas de lectura desaparecieron y fueron sustituidas por otras complementarias y nuevas que ayudaron a transformar Cien años de soledad en un clásico global[52].

Referencias bibliográficas

Alat. (

8 de septiembre de 1967

).

García Márquez: forjamos la gran novela de América. Expreso (Perú), p. 11.

Alone. (1969).

Cien años de soledad

.

Coral, *9*, *33-34.*

Arciniega

, R. (27 de mayo de 1968). Novela al tope del mástil. El Sol de León (México).

Arenas

, R. (1969). Cien años de soledad en la ciudad de los espejismos. Coral, 9, 35-39.

Ayax

(seud. Roberto García-Peña). (1968). Rastro de los hechos. El Tiempo (Colombia). Fuente: Gabriel García Márquez Papers, Harry Ransom Center, osb 7.

Ayén

, X. (2014). Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo. Barcelona, España: RBA.

BBC News. (17 de abril de 2014). Los secretos del primer editor de «Cien años de soledad». Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/04/140404_garcia_marquez_primer_editor_ob_ms

Bourdieu

, P. (1992). Les règles de l'art: genèse et structure du champ littèraire. París, Francia: Seuil.

Burgos Cantor

, R. (24 de septiembre de 1967). Cien años de soledad. El Espectador (Colombia), p. 17.

Carballo

, E. (1998). Voz de autor. Cien años de Soledad. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Campos

, J. (1968). García Márquez: fábula y realidad. Ínsula, 258, 11-12.

Castro Arenas

, M. (10 de septiembre de 1967). García Márquez de paso en Lima. Siete Días. La Prensa (Perú), p. 14.

Coneo, J.M

. (3 de noviembre de 1967). Cartas al director: inventario de muertos. Magazine Dominical El Espectador (Colombia).

Díaz Sosa

, C. (3 de septiembre de 1967). Gabriel García Márquez: al trabajar en la escritura misma surgió la narrativa latinoamericana. Papel Literario. Nacional (Venezuela), p. 4.

Donoso

, J. (1972). Historia personal del 'Boom'. Barcelona, España: Anagrama.

Esa novela no la leo. (21 de septiembre de 1967). El Espectador (Colombia).

Fell, C. (23 de marzo de 1968). Cent années de solitude. Le Monde (Francia), p. vii.

Franco, J. (9 de noviembre de 1967). Stranger in Paradise. Times Literary Supplement, p. 1054.

García Ascot, J. (1967). «Cien años de soledad» una novela de Gabriel García Márquez solo comparable a «Moby Dick». La Cultura en México, 281, 6-7.

García Márquez, E. (1997). El enigma de Buenos Aires. Cambio 16, 207, 42-43.

García Márquez, E. (2001). Tras las claves de Melquíades: historia de Cien años de soledad. Bogotá, Colombia: Norma.

García Márquez

, G. (1 de julio de [1964]). [Carta para Plinio Apuleyo Mendoza]. Austin, Estados Unidos: Harry Ransom Center.

García Márquez

, G. (20 de junio de 1966). [Carta para Guillermo Angulo]. Austin, Estados Unidos: Harry Ransom Center.

García Márquez

, G. (22 de julio de [1966]). [Carta para Plinio Apuleyo Mendoza]. Austin, Estados Unidos: Harry Ransom Center.

García Márquez

, G. (30 de septiembre de 1966). [Carta para Carlos Fuentes]. Princeton, Estados Unidos: Princeton University.

García Márquez

, G. (14 de marzo de 1967). [Carta para Pedro Lastra]. Lastra Collection. Iowa City, Estados Unidos: University of Iowa Archives.

García Márquez

, G. (17 de marzo de [1967]). [Carta para Plinio Apuleyo Mendoza]. Austin, Estados Unidos:. Harry Ransom Center.

García Márquez

, G. (20 de marzo de 1967). [Carta para Mario Vargas Llosa]. Princeton, Estados Unidos: Princeton University,.

García Márquez

, G. (30 de mayo de 1967). [Carta para Pedro Lastra]. Princeton, Estados Unidos: Princeton University.

García Márquez

, G. (30 de mayo de 1967). [Carta para Germán Vargas]. Austin, Estados Unidos: Harry Ransom Center.

García Márquez

, G. (12 de julio de [1967]). [Carta para Carlos Fuentes]. Princeton, Estados Unidos: Princeton University.

García Márquez

, G. (4 de agosto de 1967). Quiero comprometer a mis lectores en vez de ser un escritor comprometido. Últimas Noticias (Venezuela), p. 20

García Márquez

, G, y

Mendoza

, P. A. (1982). El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Barcelona, España: Bruguera.

García Olaya

, F. (27 de agosto de 1967). Gabriel García Márquez o Todos los caminos conducen a Macondo. El Catolicismo (Colombia), p. 17.

García-Peña

, R. (1969). Cien años de soledad: gran novela de América. Coral, 9, 29-30.

Gimferrer

, P. (2004). Sobre Cien años de soledad. En J. Marco y J. Gracia (Eds.), La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981 (pp. 473-475). Barcelona, España: Edhasa.

Gómez

, E. (1968)]. Cien años de soledad. Novela de García Márquez. Enfoque Internacional, II:1, 38.

González

, M. P. (2 de enero de 1968). Apostillas a una novela insólita. Papel Literario. El Nacional (Venezuela), p. 3.

Herrero-Olaizola

, A. (2007). The censorship files: Latin American writers and Franco's Spain. Albany, Estados Unidos: State University of New York Press.

Historia mágica del continente

.

(18 de septiembre 1967). Análisis (Buenos Aires

)

, pp. 50-52.

Holgín

, A. (1967). Cien años de soledad

.

Razón y F

ábula (septiembre-octubre)

, 137.

Lleras

, A. (1969). Cien años de soledad. Coral, 9, 8-9.

Llorca

, C. (20 de marzo de 1968). Las novelas de García Márquez. Diario SP (España), 165, p. 14.

López Llovet de Rodrigué

, G. (2004). Sudamericana: Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra. Buenos Aires, Argentina: Dunken.

Los novelistas y sus críticos

. (1967/1968).

XIII Congreso Interamericano de Literatura. Papeles. Revista del Ateneo de Caracas, 5, 70-103.

Marling

, W. (2016). Gatekeepers: the emergence of world literature and the 1960s. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Martínez,

P.S. (1969). Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Montero Castro

, R. (1967/1968). A propósito de «Cien años de soledad». Papeles. Revista del Ateneo de Caracas, 5, 134-36.

Olivari

, M. (26 de diciembre de 1967). 3 novelistas latinoamericanos fueron consagrados en 1967. La Prensa (Perú).

Orbegozo

, M. J. (1967). Para llegar a la fama, necesitó «Cien años de soledad». El Comercio Gráfico (Perú), pp. 14-15.

Oviedo

, J. M. (15 de octubre de 1967). Macondo: territorio mágico y americano. Magazine Dominical. El Espectador (Colombia), pp. 1- 3.

Para tomar impulso. Gabriel García Márquez: Los funerales de la Mamá Grande.

(1967)

Primera Plana, *251*, *59.*

Paternostro

, S. (2014). Soledad & compañía: un retrato compartido de Gabriel García Márquez. Barcelona, España: Vintage Español.

Pinto

, I. (30 de agosto de 1967). América, novela con novelistas. Expreso (Perú), p. 15.

Rama

, Á. (17 de abril de 1964). García Márquez: la violencia americana. Marcha (Uruguay), pp. 22-23.

Rama

, Á. (2 de septiembre de 1967). Introducción a Cien años de soledad. Marcha (Uruguay), p. 31.

Rama

, Á. (1982). La novela en América Latina: panoramas 1920-1980. Santiago, Chile: Procultura.

Rodríguez Martínez

, M. 1969. Los cien años de soledad de Gabriel García Márquez. Coral, 9, 16-17.

Rodríguez Monegal

, E. (1967). Diario de Caracas. Mundo Nuevo, 17, 4-24.

Rodríguez Monegal

, E. (1968). Novedad y anacronismo de Cien años de soledad. Revista Nacional de Cultura, 185, 3-23.

Santana-Acuña

, Á. (2020). Ascent to glory: How One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.

The Total Novel

. (

noviembre de 1967

).

Atlas: A Window on the World, 59-62.

Toro Martínez

, J. (1 de febrero de 1968). Macondo a secas. El Nacional (Venezuela), p. C-1.

Valente

, I. (1969). García Márquez: Cien años de soledad. Coral, 9, 7-8.

Vargas

, G. (1967). Autor de una obra que hará ruido. Encuentro Liberal, 1, 21-22.

Vargas Llosa

, M. (1969). Cien años de soledad: Amadís de América. Coral, 9, 18-22.

Volkening

, E. (1963). Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado. Eco: Revista de la Cultura de Occidente (Colombia), 40, 275-304.

Zalamea

, J. (4 de septiembre de 1967). Carta abierta de Jorge Zalamea a Álvaro Bejarano. Occidente (Colombia).

Zapata

, J. C. (2007). Gabo nació en Caracas no en Aracataca. Caracas, Venezuela: Alfa.

---

36. El autor agradece los comentarios de Jenny Rodríguez-Peña y Juan Moreno Blanco al texto.

37. Para más información sobre este y otros temas, véase Álvaro Santana-Acuña (2020).

38. Aquí planteo una explicación del éxito diferente a la que lo entiende como resultado de la competencia entre los productores culturales, como defiende la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1992). Les Règles de l’art : genèse et structure du champ littèraire. Paris: Seuil. Frente a lo planteado por Bourdieu, algunos bienes culturales logran alcanzar más fácilmente una posición influyente en su campo cuando en el mercado no prevalecen las condiciones de competencia sino de cooperación entre los productores culturales.

39. Cartas de García Márquez a Mendoza, 22 de julio de [1966] y 17 de marzo de [1967]. Carta de García Márquez a Angulo, 20 de junio de [1966]. Cartas de García Márquez a Lastra, 14 de marzo de [1967]. Carta de García Márquez a Vargas Llosa, 20 de marzo de 1967.

40. Vicente Rojo envió a tiempo su cubierta para ser la portada de la primera edición. Pero el paquete enviado desde México se perdió en el correo. La diseñadora de Sudamericana Iris Pagano se apresuró a crear una portada que mostraba un galeón perdido dentro de una jungla y colocado sobre tres flores amarillas.

41. Anuncio publicado, por ejemplo, en Mundo Nuevo 15 (septiembre de 1967) y Primera Plana 244 (29 de agosto de 1967).

42. En ese momento, Estuario, una editorial de Buenos Aires, publicó en la colección Narradores Latinoamericanos el cuento largo «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo», que iba acompañado del estudio del crítico literario de origen alemán Ernesto Volkening, «Los cuentos de Gabriel García Márquez o El trópico desembrujado». El título original era algo diferente (Volkening, 1963). A García Márquez le gustaba mucho ese ensayo y se lo recomendó a otros críticos como una introducción a sus obras.

43. Mi agradecimiento al Dr. Don Klein, bibliógrafo de las obras de García Márquez, por responder a varias de mis preguntas relacionadas con las ventas de Cien años de soledad durante su primer año.

44. Agradezco este dato a Klein, quien habló con el editor de la edición cubana y le dijo que se imprimieron 15.000 ejemplares, no 10.000 (Ayén, 2014). No forman parte de estas cifras los ejemplares obsequiados al autor, la agencia, los críticos y los medios de comunicación.

45. Sobre las ventas iniciales de la novela, véase García Márquez (12 de julio de [1967]) y el álbum de recortes de prensa de García Márquez en el Harry Ransom Center (osb 7).

46. Cobertura de la publicación de Cien años de soledad en Perú (García Márquez Papers, Harry Ransom Center, osb 7).

47. Eran en especial las librerías Atlántida, Buenos Aires, Casavalle, El Ateneo, Fausto, Galatea, Heumul, Lea, Norte, Premier, Rivero, Santa Fe y Splendid.

48. La recepción inicial de la novela entre los críticos estadounidenses muestra similitudes. Véase Marling (2016).

49. Esa etiqueta tampoco se aplicó a los primeros trabajos de García Márquez.

En dos ensayos publicados en 1964, Ángel Rama (1964, 1982) se refirió a sus obras como «realismo alucinado», «realista y fantástico» y «lo grotesco». En Primera Plana, estas obras más antiguas fueron etiquetadas como «lo sobrenatural» («Para tomar impulso», 1967, p. 59).

50. Por ejemplo, «la verdadera ‘crónica de lo maravilloso real’» (Valente, 1969, p. 7), «lo maravilloso real» («Para tomar impulso», 1967, p. 59; Oviedo, 1967, p. 3) y «muestras de lo maravilloso real» (Arenas, 1969, p. 37).

51. Respecto a la crítica enraizada hacia Cien años de soledad y cómo ayuda a aumentar su valor como un libro clásico, véase Santana-Acuña (2020).

52. La pregunta de cómo Cien años de soledad se convirtió en un clásico global se analiza en Santana-Acuña (2020).


de signos indescifrables y el vaso
con la dentadura postiza donde habían
prendido unas plantitas acuáticas de
minúsculas flores amarillas

La música en El amor en los tiempos del cólera [53]

Marco Katz Montiel

Introducción

En la monografía Music and Identity in Twentieth-Century Literature from Our America: Noteworthy Protagonists (‘La música y la identidad en literatura del siglo xx desde nuestra América: protagonistas notables’), en la que aparecen elementos de este artículo se empleó una metodología nueva para examinar novelas de Colombia, Cuba, Estados Unidos, México y Canadá. En cada narrativa me enfoco en protagonistas que crean, de una manera u otra, la música. Desde el comienzo me sorprendió que la mayoría de los críticos no hizo caso de este elemento en las obras analizadas, a pesar de que los autores habían realizado esfuerzos obvios para evidenciar la amplia musicalidad de sus personajes. Desde luego, hay múltiples posibilidades para desarrollar una crítica literaria; la ventaja de la aquí utilizada es que proporciona distintas oportunidades al filólogo para que se aproxime al texto con ojos –y oídos– renovados. Escribiendo sobre El amor en los tiempos del cólera , por ejemplo, me di cuenta de que casi ninguno de los críticos menciona la presencia de la música a pesar de que Florentino toca el violín para seducir a su amante Fermina, una mujer luego hipnotizada por una serenata de piano de cola organizada por su futuro esposo, Juvenal. Además, nadie había notado que la única conversación entre el protagonista y su rival consiste en un diálogo sobre música.

Como lo propongo en el mencionado libro, es necesario hacer consciencia de la importancia de la música en la literatura. Esto permitiría entender mejor las novelas y sus entornos. En el caso que nos ocupa, los personajes creados por Gabriel García Márquez se transforman bajo la lupa musical. En lugar de ver tan solo la confrontación de un protagonista romántico con su antagonista tecnocrático en combate por una mujer inconsciente –lecturas bastante comunes entre los críticos–, podemos percibir, a través de la musicalidad de los personajes, seres complejos con motivos múltiples que no confirman los estereotipos del latino obsesionado, el robot europeizado y la mujer sin voluntad; entonces se nos revela la narrativa de otra novela que exige otro tipo de lectura.

Consonancias literarias y musicales

En relación con El amor en los tiempos del cólera, la palabra música aparece treinta y siete veces; violín, diecisiete; banda, once, y orquesta, coro y ópera, siete veces cada una. Los instrumentos y conjuntos mencionados en la obra interpretan música elaborada en tiempos de 3/4 y 4/4, lo que implica cambios deliberados y significativos entre ritmos triples y dobles. Junto con estas referencias técnicas, la narración se refiere a la ejecución de estos y otros elementos musicales por parte de reconocidos compositores e intérpretes que crean y tocan piezas establecidas a partir de repertorios formales y demóticos. Pocos críticos han notado esta riqueza musical y muchos menos le han atribuido tanta importancia. Para corregir este descuido, el presente trabajo considerará la música como una forma de entender la novela y también de contextualizarla como lo exige su autor para comprender una realidad de América Latina. Específicamente, la música ofrece un medio para entrar en los debates sobre el amor en El amor en los tiempos del cólera y los méritos relativos de los dos amores de Fermina Daza. Más allá del lugar de la música como acompañamiento del amor, estas comparaciones entre Florentino Ariza y Juvenal Urbino a menudo resumen la interpretación conflictiva que proporciona García Márquez, ya sea como opiniones sobre la apasionada realidad latina codificadas de manera misteriosa o como datos sólidos que enumeran las condiciones humanas que requieren atención.

Los significados musicales de El amor en los tiempos del cólera tendrán más sentido después de una breve revisión de las comparaciones que surgen a partir de la historia crítica de la novela, empezando con la de los rivales masculinos, un tema que conduce de manera inevitable a bifurcaciones similares de la política y la sociedad latinoamericanas, que aquí llamo «Arriba Ariza» y «Juvenal el Pesado». Atrapada entre estos dos, debemos considerar a «la Infiel Fermina», quien puede resultar más sabia de lo que normalmente se le reconoce a esta figura literaria femenina. Las opiniones estándar –y, según mi argumento, estereotipadas– de estos personajes han desempeñado su papel en «El mercadeo de Gabriel García», un término que emplea Alejandro Herrero-Olaizola (2009) para describir los diferentes mecanismos de comercialización que en «El amor en los tiempos del cólera llevaron al amor de ser una pasión individual a

convertirse en una industria» (p. 197). Dada la disponibilidad y disposición del autor para hablar con los académicos, aparecieron con rapidez las entrevistas sobre el nuevo libro, «y las respuestas en las que se encuentra lo que quiere buscarse», argumenta Luis Beltrán Almería (1997), «a saber, que El amor en los tiempos del cólera es una novela romántica» (p. 225). Esta «tiene que leerse como el relato de una gran pasión», confirma una reseña del eminente erudito literario peruano Antonio Cornejo Polar (1986). «Cabría afirmar, entonces, que el amor es el protagonista de la última novela de García Márquez» (p. 163). Los lectores, incluidos muchos críticos prominentes, vitorearon a Florentino, culparon a Fermina y desdeñaron a Juvenal en números lo suficientemente grandes como para llevar «El mercadeo de Gabriel García» a la sala de exposición del club de libros de Oprah Winfrey. La venta de las obras de García Márquez fuera de los países hispanoamericanos requiere traducciones, lo que conduce a más enredos interpretativos. A medida que algunos lectores hacen extrapolaciones a partir de una novela o serie de narraciones, comienzan a creerse capaces de «Traducir a América Latina», un proceso complicado que no solo da pie a críticas ridículas –aunque algunas son, sin querer, humorísticas–, sino que también tiene serias implicaciones políticas.

Arriba Ariza

El amor en los tiempos del cólera relata una simple historia de amor. Cuando era adolescente, Fermina acepta casarse con Florentino. Tras superar los castigos que le inflige su padre, quien se opone a la unión, ella se prepara para la boda, pero de repente decide que no quiere casarse con su joven pretendiente. Después de romper con Florentino, conoce a Juvenal, un médico cuyo cortejo ve con buenos ojos el padre de Fermina. A pesar de que pierde a Fermina ante Juvenal, Florentino nunca deja de planear una reunificación con su amada. Cuando Juvenal fallece, Florentino reaparece en la vida de Fermina y, después de otro cortejo más prolongado, la lleva río arriba en un viaje que nunca termina.

Gabriel García Márquez comienza el texto con una referencia al sonido. «Lo oímos incluso antes de que comience la novela», observa Stefan Mattessich (2008), «con el epígrafe, compuesto de dos versos del cantante de vallenato

Leandro Díaz»[54] (p. 335). Junto con «su intenso contenido literario», agrega Juan Carlos Díaz (27 de abril de 2011), la letra de «La diosa coronada […] lleva consigo una sentida historia de amor, despecho y humor que solo una mente prodigiosa, como la de Leandro, es capaz de sintetizar en unos cuantos versos». De manera anacrónica, Florentino despierta a Fermina una noche en el siglo xix con un arreglo de vals, en 3/4, de esta composición del siglo xx que normalmente se reproduce en 4/4. Al día siguiente,

Florentino Ariza confirmó que era él quien había llevado la serenata, y que el valse había sido compuesto por él y tenía el nombre con que conocía a Fermina Daza en su corazón: La Diosa Coronada. No volvió a tocarlo en el parque, pero solía hacerlo en noches de luna en sitios elegidos a propósito para que ella lo escuchara sin sobresaltos en la alcoba. Uno de sus sitios preferidos era el cementerio de los pobres, expuesto al sol y a la lluvia en una colina indigente donde dormían los gallinazos, y donde la música lograba resonancias sobrenaturales. Más tarde aprendió a conocer la dirección de los vientos, y así estuvo seguro de que su voz llegaba hasta donde debía. (García Márquez, 1985, p. 100)

Claudette Kemper Columbus señala el regreso de esta canción en el último capítulo cuando Fermina descubre cuánto mejor se ve todo el mundo desde la cubierta de su paraíso flotante al lado de Florentino. «Tocando el vals ‘La Diosa Coronada’ en el violín, el muy versado Florentino le da una serenata a su único amor verdadero, quien le hace enemas en la noche»[55] (García Márquez, 1985, p. 96). Como se podría suponer a partir de esta graciosa observación, Columbus (1992) encuentra dos niveles que operan en la novela de García Márquez, con un mensaje más sutil y profundo que subvierte los significados que en apariencia ofrece la lectura obvia. «El amor en los tiempos del cólera en el nivel manifiesto parece confirmar nociones sentimentales que subvierte en nivel latente»[56] (p. 89). De esta manera, explica Columbus, los centros de poder también se ven trastocados por el asalto del autor al sentimentalismo, una zona de confort en la que es más probable que los lectores resistan a la sátira. La lectura de la novela por parte de Columbus le atribuye al autor una sutil estrategia que interpela a los lectores, quienes es poco probable que se hayan embarcado en este viaje literario con la expectativa de su propia culpabilidad. Para Columbus, García Márquez

escribe «sobre la gran mayoría de nosotros entrando en el siglo xxi, supuestamente ilustrados en cuestiones psicológicas, sociales y ambientales, cuando en realidad estábamos sustituyendo nuestros propios seres narcisistas y sentimentales»[57]. Sin embargo, el encanto del autor suaviza esta inquisición con «una distancia segura entre el lector y el texto, como si el lector estuviera fuera de ese mundo, inocente de la complicidad con una sociedad narcisista, inocente en un relato de expolio planetario e injusticia social que pone en peligro a las naciones y a las especies»[58] (p. 91). Al ignorar el papel obvio de Florentino en el expolio planetario y la injusticia social, los lectores sentimentales pueden glorificar su pasión, que se desarrolla en una época y lugar lejanos y, por ende, encarna una visión de una América Latina glamorosa pero distante y no amenazadora.

Laura Otis (2000), una de las pocas académicas que notó los sonidos de El amor en los tiempos del cólera, ve que esta música sostiene la historia de amor. En su opinión, los «códigos amorosos» en la novela «incluyen movimientos de admiradores, los arreglos florales y la selección de temas musicales, y Florentino finalmente se vuelve experto en todos los idiomas secretos de su cultura»[59] (p. 270). Otis (2000) señala la mentoría de Lotario Thugut como un punto de inflexión en el desarrollo de las habilidades de comunicación de Florentino; el mentor le transmite a su protegido su conocimiento musical y del código Morse que le brindan medios ocultos para enviarle mensajes a Fermina en medio de su conquista. «Al final, Florentino reemplaza los mensajes electrónicos para Fermina por mensajes musicales y logra enviarlos justo frente a las narices de su padre»[60] (p. 284). El telégrafo, empleado de esta manera, se convierte en un instrumento tan romántico como el violín y ambos sirven como herramientas para la consecución del amor verdadero.

En la novela, el violín salva a Florentino de que lo despidan como empleado del telégrafo. Después de izar las banderas de manera incorrecta y causar otras confusiones, señala el texto, la compañía recibió muchas quejas sobre el joven ayudante.

Aquellas confusiones del amor ocasionaban tales trastornos en el reparto y provocaban tantas protestas del público, que si Florentino Ariza no se quedó sin empleo fue porque Lotario Thugut lo mantuvo en el telégrafo y lo llevó a tocar el violín en el coro de la catedral. (García Márquez, 1985, p. 89)

Esto sucede a pesar de que el jefe, cuyo nombre resuena en una de las historias internas de Don Quijote, es lo suficientemente mayor como para ser el abuelo de su empleado. Las amistades intergeneracionales se forman por lo común entre los músicos, que en general tienen más interés en la compatibilidad musical que en las edades relativas de los colegas. En este caso, la amistad del músico mayor continúa beneficiando al hombre más joven.

Lotario Thugut, antiguo maestro de música del tío León XII [de Florentino], fue el que le aconsejó a éste que nombrara al sobrino en un empleo de escribir, porque era un consumidor incansable de literatura al por mayor, aunque no tanto de la buena como de la peor. El tío León XII no le hizo caso a la precisión sobre la mala clase de las lecturas del sobrino, pues también de él decía Lotario Thugut que había sido su peor alumno de canto, y sin embargo hacía llorar hasta las lápidas de los cementerios. (pp. 223-224)

Debido a su relación basada en las primeras interpretaciones musicales, Lotario se pone del lado de Florentino con facilidad, si no siempre con lógica.

Thomas Pynchon (1988), que halaga el «control apasionado» y la «serenidad maníaca» de la novela del autor, también con descaro se pone de lado de «Florentino Ariza, un poeta dedicado al amor carnal y trascendente»[61], aunque el texto apenas sugiere que García Márquez admira a su propio protagonista como colega. «Una y otra vez en El amor en los tiempos del cólera, los personajes perciben a Florentino como 'inspirado' o 'iluminado' por el Espíritu Santo», escribe Otis (2000), «hasta el punto de que el lector se pregunta si los extraordinarios poderes de persuasión del telegrafista no provienen de una fuente divina»[62] (p. 262). No obstante, Otis agrega que este personaje santificado tiene defectos, por ejemplo, la violación de una sirvienta sin nombre en un «episodio despreciable, que se presenta con bastante humor»[63] (Otis, 2000, p. 285). David Buehrer (1990), uno de los pocos amantes del amor que habla de América Vicuña, detecta la violación y el sexo con menores como una simple falta menor en el carácter de Florentino. «La idealización del amor de Florentino se ve manchada por nuestro conocimiento no solo de su vida de innumerables

encuentros sexuales, sino en especial de aquel que concluye con el suicidio de su protegida de 14 años, América Vicuña»[64] (p. 22). Desviaciones similares han enviado a muchos hombres sin las conexiones que tenía Florentino a la prisión durante años.

Los motivos que impulsan a Florentino en lo musical no siempre son puramente artísticos. Toca con el coro de la catedral, por ejemplo, no por un deseo musical, ni siquiera por su amistad con Lotario, sino como una forma de ver a Fermina. «Por lo único que le interesaba entonces acompañar con el violín a Lotario Thugut en el mirador privilegiado del coro, era por ver cómo ondulaba la túnica de ella con la brisa de los cánticos» (García Márquez, 1985, p. 92). Empero, este plan no funciona a satisfacción de todos, ya que una vez más la obsesión de Florentino lo vuelve inepto: «Pero su propio desvarío acabó por malograrle el placer, pues la música mística le resultaba tan inocua para su estado de alma, que trataba de enardecerla con valses de amor, y Lotario Thugut se vio obligado a despedirlo del coro» (pp. 92-93). Fermina no deja de notar al violinista rebelde del coro, por breve que fuera su puesto:

También sabía que era uno de los músicos del coro, y aunque nunca se había atrevido a levantar la vista para comprobarlo durante la misa, un domingo tuvo la revelación de que mientras los otros instrumentos tocaban para todos, el violín tocaba sólo para ella. (García Márquez, 1985, p. 95)

En la catedral, la música de Florentino existe principalmente como un vehículo para conquistar a Fermina.

Fuera de la iglesia, la música de Florentino existe principalmente como un vehículo para conquistar a todas las demás mujeres que capturan su imaginación. Entre sus muchas amantes, la «más amada de todas» toca el violoncello y enseña instrumentos de cuerda, quien también le rompe el corazón.

Ángeles Alfaro, la efímera y la más amada de todas, que vino por seis meses a enseñar instrumentos de arco en la Escuela de Música y pasaba con él las noches de luna en la azotea de su casa, como su madre la echó al mundo, tocando las

suites más bellas de toda la música en el violonchelo, cuya voz se volvía de hombre entre sus muslos dorados. Desde la primera noche de la luna, ambos se hicieron trizas los corazones con un amor de principiantes feroces. Por Ángeles Alfaro se fue como vino, con su sexo tierno y su violonchelo de pecadora, en un transatlántico abanderado por el olvido, y lo único que quedó de ella en las azoteas de luna fueron sus señas de adiós con un pañuelo blanco que parecía una paloma en el horizonte, solitaria y triste, como en los versos de los Juegos Florales. Con ella aprendió Florentino Ariza lo que ya había padecido muchas veces sin saberlo: que se puede estar enamorado de varias personas a la vez, y de todas con el mismo dolor, sin traicionar a ninguna. (García Marquez Márquez, 1985, p. 360)

Después de que Ángeles parte, la atención de Florentino vuelve a Fermina, pero durante todos sus años de espionaje y planeación, nunca guarda todas sus reservas de música, poesía o sexo para la «Diosa Coronada». Hay muchas más por venir.

La Infiel Fermina

Como corolario obvio para alabar a Florentino, sobrevienen los desprecios de Fermina. «Después de cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días de ardiente anticipación», escribe Robert M. Adams (1990), «el amante Florentino Ariza finalmente logra un equilibrio exquisito de entendimientos eróticos con su endurecido amorcito»[65]. Otis (2000) lee a Fermina como la víctima caprichosa de Juvenal, lo que presuntamente le permite a Florentino con su inspiración divina salvarla al final; aunque la negativa de Fermina a regresar a la Academia que tanto su padre como su futuro esposo desean para su educación revela su disgusto con «la hipocresía de la escuela y su abrumadora negación del placer»[66], su matrimonio con Urbino «en última instancia cumple con el papel que le enseñaron»[67] (p. 264). Pero Otis (2000) misma proporciona amplia evidencia en contra de este punto de vista. «En última instancia, Urbino solo logra las ilusiones del control que desea al sumergirse en su posición social», observa en una nota final (p. 284). «En realidad», agrega Otis, «Urbino nunca logra imponer

el orden en su hogar, sus pacientes o su propio cuerpo. Es más, nunca controla por completo a su esposa Fermina. Desde el comienzo de la novela, García Márquez presenta a Fermina como un animal salvaje» (p. 266). Al final, concluye Otis, «Fermina, que ama a los animales salvajes y es bastante hábil para subvertir la autoridad, encuentra una forma de evitar las órdenes de su marido al tomarlas literalmente»[68]. Juvenal ha decretado que ninguna criatura incapaz de hablar puede quedarse en su casa. En una inversión de género de La fierecilla domada de Shakespeare, Fermina obedece su voluntad al adquirir «un loro parlante que eventualmente desmoronó a su Amo y Señor» (Otis, 2000, pp. 275-276). Y hasta ahí llega Fermina con el cumplimiento de un rol del género estereotipado.

La rebelión de Fermina toma un giro musical cuando su suegra le exige que toque el piano. Al igual que en las críticas de las novelas del siglo xix, muchos lectores no entienden esta lucha. A principios del siglo xxi, cuando las reproducciones mecánicas de fácil obtención han estado disponibles por generaciones, la idea de obligar a alguien a tocar música parece estrambótica y posiblemente cruel. Sin embargo, antes de la difusión generalizada de las grabaciones, pocos hombres de clase media escuchaban música, excepto la que tocaban sus esposas e hijos o los de sus amigos y asociados. En este caso, la suegra y las cuñadas de Fermina van más allá al convertirla en un personaje de Cenicienta, una sirvienta sin esperanza de unirse verdaderamente al círculo familiar.

Doña Blanca, la suegra de Fermina dicta: «No creo en mujeres decentes que no sepan tocar el piano». Fue una orden que hasta su hijo trató de discutir, pues los mejores años de su infancia habían transcurrido en las galeras de las clases de piano, aunque ya de adulto lo hubiera agradecido. No podía concebir a su esposa sometida a la misma condena, a los veinticinco años y con un carácter como el suyo. Pero lo único que obtuvo de su madre fue que cambiara el piano por el arpa, con el argumento pueril de que era el instrumento de los ángeles. (García Márquez, 1985, p. 278)

La sumisión de Fermina en este caso era impropia. «Ella misma estaba sorprendida de su obediencia» (García Márquez, 1985, p. 278). Aun así, la

suegra fallece relativamente temprano en la novela, lo que hizo posible que esta criatura de cuento de hadas botara su instrumento celestial, expulsara a sus cuñadas y obtuviera el dominio sobre el príncipe y su casa.

Incluso los lectores que podrían instar irreflexivamente a sus propias hijas a casarse con un hombre como Juvenal no quieren que Fermina lo haga. «A la larga Juvenal y Fermina se pierden como pareja», escribe Cornejo Polar (1986), «sin alcanzar esa plenitud, envueltos en una cotidianidad convencional que los achata» (p. 163). Michael Wood (1988) cree que Fermina en algún punto lamenta su decisión de romper el compromiso con Florentino, y «dado que ella no es una persona que puede admitir sus errores, a su modo siempre habrá estado en lo cierto, sin importar los cambios de sentimientos que pueden tener lugar en lo que esta novela llama su corazón»[69]. Acerca del matrimonio de Fermina con Juvenal, Wood lo reconoce como una unión extendida que «comenzó sin amor, y luego lo encuentra y lo pierde y lo encuentra»[70]. Pocos parecen comprender el simple hecho de que una adolescente pueda cambiar su parecer sobre el matrimonio. Después de todo, antes de abandonar a Florentino, Fermina ha sufrido las dificultades de mantener la fidelidad, en desventuras descritas a fondo como castigos por parte de su padre; por el contrario, Florentino se ha limitado a andar deprimido, esperando con impotencia, e inútilmente, su regreso. Es claro que aquellos que culpan a Fermina deben asimilar una de las primeras lecciones de El Quijote, el discurso que Marcela da a los Pastores:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. (Cervantes, 1968, p. 130)

Juvenal el Pesado

Juvenal Urbino ofrece razones convenientes para despreciar a Fermina. Incluso

los esfuerzos del médico para sanar a sus conciudadanos consiguen escaso aprecio por parte de los lectores. «El 'rigor sanitario' de Urbino ayuda a la ciudad», reconoce Otis (2000), «pero nunca respeta la cultura a la que atiende. Su guerra contra el cólera también es una guerra contra el amor»[71] (p. 266). Para Minta (1988), Urbino interpreta al antagonista completo en su representación de las falsas esperanzas de la medicina y el aprendizaje en general que nunca pueden aplicarse a su ciudad natal caribeña. En una pequeña y encantadora reificación, Minta (1988) evoca un lugar atemporal que muchos podrían anhelar en las fantasías, pero que nunca elegirían como domicilio. Así, el crítico puede explicar con facilidad cómo

El amor en los tiempos del cólera es una gran celebración de todo lo que no es Urbino: es una novela que alaba la espontaneidad, la pasión sexual, el desorden y la vitalidad, un triunfo de la confusión incierta y creciente de la vida sobre la precisión reconfortante y monótona de la autoridad, una victoria de lo autóctono sobre lo importado, la vejez sobre la muerte, lo popular sobre lo aprendido[72]. (p. 730)

Si bien Florentino puede tener defectos que estropean su atractivo, Juvenal no tiene ningún atractivo. ¿Deberían los lectores concluir entonces que solo el estilo de Florentino se adapta a los habitantes de una ciudad latinoamericana? ¿Y esto significa que en esencia anhelan el desorden como requisito previo para la pasión o al menos se someten a él? ¿La pasión solo puede suceder en lugares de confusión e incertidumbre?

Al desglosar un estereotipo persistente, al menos, la oposición a toda esta confusión y pasión proviene de los franceses. El amor de Juvenal «por todo lo francés lo identifica con una tendencia cultural que García Márquez encuentra muy inquietante», afirma Otis (2000), «el rechazo de todo lo latino como primitivo y caótico sin ninguna comprensión de las mayores fortalezas de América Latina»[73] (p. 283). De hecho, la novela le atribuye al médico un gran amor por la producción cultural de Francia. De

[…] uno de sus viajes a Europa trajo el primer fonógrafo de bocina con muchos

discos de moda y de sus compositores clásicos favoritos. Día tras día, una vez y otra vez durante varios meses, le hacía oír al loro las canciones de [la cantante] Yvette Guilbert y [el intérprete y dueño del café] Aristide Bruant, que habían hecho las delicias de Francia en el siglo pasado, hasta que las aprendió de memoria. (García Márquez, 1985, p. 35)

A pesar de este deseo de mantenerse al tanto, Juvenal echa de menos las tendencias musicales. Durante una fiesta que organiza don Sancho,

[…] se abandonó al lirismo diáfano y fluido de la última pieza del programa, que no pudo identificar. Más tarde, el joven chelista del conjunto, que acababa de regresar de Francia, le dijo que era el cuarteto para cuerdas de Gabriel Fauré, a quien el doctor Urbino no había oído nombrar siquiera a pesar de que siempre estuvo muy alerta a las novedades de Europa (García Márquez, 1985, p. 57).

Muchos pensadores latinoamericanos de fines del siglo xix y principios del xx, entre ellos el poeta nicaragüense y escritor de cuentos Rubén Darío, abrazaron las influencias francesas como una forma de ir más allá del periodo colonial español sin tener que comprar la producción cultural en inglés enviada desde América del Norte. En Gabriel García Márquez: una vida, Gerald Martin (2008) señala que la antepenúltima novela de García Márquez «presenta las cuatro grandes reconciliaciones que el propio García Márquez había efectuado al acercarse a la vejez», siendo la primera de ellas «Francia, sobre todo París (donde Juvenal y Fermina son especialmente felices)»[74] (p. 439). Después de estos tiempos felices, la novela narra cómo Juvenal y Fermina regresan de Europa más unidos como pareja, «con una concepción nueva de la vida, cargados de novedades del mundo, y listos para mandar. Él con las primicias de la literatura, de la música, y sobre todo las de su ciencia» (García Márquez, 1985, p. 217). Aunque el texto de García Márquez no revela cuánto toca o canta Juvenal, parece que este personaje lee música y hace los arreglos para que un librero en París le envíe las partituras de Ricordi, una editorial establecida fuera de la novela en 1808 que continúa operando en el siglo xxi. Juvenal compra «sobre todo de música de cámara, para mantener el título bien ganado por su

padre de primer promotor de conciertos en la ciudad» (p. 217).

Si el médico tiene la intención o no de que su consumo cultural sea un desdén o un medio de progreso para su pueblo puede seguir siendo objeto de controversia; de cualquier manera, es claro que quiere compartir sus descubrimientos artísticos con su ciudad natal. La presentación de la ópera, en ese momento una forma popular de entretenimiento, fue «la iniciativa más contagiosa del doctor Urbino, pues la fiebre de la ópera contaminó hasta los sectores menos pensados de la ciudad, y dio origen a toda una generación de Isoldas y Otelos, y Aidas y Sigfridos» (p. 67). Del mismo modo, el médico también crea una generación de estudiantes y colegas que llevan a cabo sus prácticas médicas y hacen uso de metodologías científicas, donde sea que tengan lugar. Sin haber estudiado la historia musical de Colombia, algunos oyentes podrían menospreciar por anticuada la música del siglo xix que favorece Juvenal en comparación con las grabaciones de finales del siglo xx y principios del xxi. Cuando se interpreta en presentaciones poco sólidas acompañadas de explicaciones tendenciosamente didácticas, la música popular de siglos anteriores a menudo palidece ante la bien aceitada máquina de éxitos contemporánea. Las personas que escucharon estas presentaciones en vivo en su momento podrían haber tenido una impresión muy diferente.

La medicina y la música van de la mano en la mente de Juvenal. Cuando examina por primera vez a Fermina, el médico concluye su consulta preguntándole a su paciente si le gusta la música. Pensando que quiere burlarse de ella, Fermina le pregunta la razón de esta pregunta, a lo que el médico responde:

La música es importante para la salud». Pues resulta que Juvenal le da mucha importancia a esta conexión entre la música y la medicina, «y ella iba a saber muy pronto y por el resto de su vida que el tema de la música era casi una fórmula mágica que él usaba para proponer una amistad. (García Márquez, 1985, p. 162)

Fermina descubre muy pronto cuánto cree Juvenal en estos poderes de la música. Justo cuando Florentino la despertó con una interpretación afuera de su ventana,

Juvenal organiza una sorpresa similar. Aprovechando una visita de un famoso pianista,

[…] el doctor Juvenal Urbino hizo subir el piano de la Escuela de Música en una carreta de mulas, y le llevó a Fermina Daza una serenata que hizo época. Ella despertó con los primeros compases, y no tuvo que asomarse por los encajes del balcón para saber quién era el promotor de aquel homenaje insólito. (García Márquez, 1985, pp. 166-167)

Al poco tiempo, los dos estarían contando «el estreno sin precedentes de Los Cuentos de Hoffman, en París» (p. 218) como un recuerdo atesorado, incluso cuando regresan a casa y empiezan a poner en escena muchas producciones juntos.

El mercadeo de Gabriel García Márquez

Para los empresarios involucrados en proyectos diseñados para lucrarse de las obras de García Márquez, las complicaciones no son tan beneficiosas como las bifurcaciones. Las historias de buenos contra malos o del chico que conoce a la chica, la pierde y la recupera siguen siendo mejores para la taquilla que los interrogatorios intersticiales. La película en inglés de Michael Newell (2007), Love in the Time of Cholera, entrega los productos sin problemas: Arriba Ariza vence finalmente a Juvenal el Pesado y se gana a la Infiel Fermina como un trofeo que ofrece el amor victorioso. En un análisis entusiasta de la película, Manuel Cabello Pino aprueba esta adaptación que, para él, se adhiere al significado del libro al representar a cabalidad la historia de amor que constituye su componente más importante. «Pero es éste el problema bien resuelto por los responsables de El amor en los tiempos del cólera», escribe Cabello Pino (2000), «ya que casi no hay escenas ni personajes importantes de la novela que hayan tenido que ser ‘sacrificados’ por la limitación de los 120 minutos que finalmente dura la película». Los sacrificios necesarios, que se presume involucran a

personas sin importancia, incluyen la violación de una criada por parte de Florentino y la destrucción calculada de América Vicuña.

A pesar de toda la fama de su autor, no parece haberse consultado el texto fielmente en la realización de la versión cinematográfica de esta novela. El narrador de García Márquez describe a América con una «trenza dorada» (García Márquez, 1985, p. 362) y un «pálido cuerpo» (p. 365), características que unen a América y Fermina; de edad similar cuando su amante final las conoce por primera vez, tienen el mismo color de cabello, visten uniformes escolares, caminan de la misma manera y tienen personalidades similares (p. 363). No obstante estas claras descripciones, la película recolorea a Marcela Gardeazábal (conocida como Marcela Mar) para el papel de la Lolita de Florentino; aunque las fotos publicitarias de Gardeazábal muestran con nitidez su cabello y piel claros, los estilistas y maquilladores se aseguraron de que apareciera en la película con cabello negro y piel morena. En general, el elenco hasta cierto punto llega a presentar a los descendientes europeos como personas no blancas. Para añadirle un poco de exotismo, la película sigue una convención de Hollywood muy gastada de hacer que los actores empleen acentos marcados que los personajes que representan probablemente no escucharían en el habla de los demás.

Cuando Florentino oye las campanas que anuncian la muerte de Juvenal, dice: «América, debes regresar a la universidad». En el libro, ella regresa al colegio (escuela primaria o intermedia), no a su falso cognado, la universidad, lo que habría sugerido que podría haber sido una alumna de veintitantos años y no la niña de catorce años representada en la novela. En la película, vemos a América de nuevo cuando Florentino describe su relación y dice que ella había sido enviada a su cuidado cuando comenzó la «universidad», jugando otra vez con el cognado erróneo de colegio. «Nos vemos los domingos. Somos bastante abiertos sobre –qué puedo decir– ¡nuestra amistad! Una cosa, la diferencia en nuestras edades, nos pone por encima de toda sospecha». Esto se remonta a la primera escena con América, pero luego vemos el funeral y la reunión de Florentino y Fermina. «Me voy a casar», le dice finalmente a su amante adolescente. «Es mentira», responde ella. «Los viejos no se casan». Él comienza a sonreír pero luego se detiene, lo que hace que América tome esta afirmación con más seriedad. «¿Quién es?», lo interroga. «¿Quieres llorar?», le pregunta de forma consoladora. «¡No!», responde la actriz exactamente en el tono que un padre podría esperar de una adolescente a la que le acaban de decir que tendrá que perderse una gran fiesta. «No sé quién es ella, pero quien quiera que sea arruinó

mi vida». Él comienza a consolarla de nuevo y le dice: «América, debes…». Ella lo detiene y exclama: «No quiero oírlo, Florentino. Te lo advierto», dice mientras sale del auto y corre por la calle llorando. Los espectadores nunca vuelven a verla ni a escuchar de ella. También se pierden el gran alivio que siente Florentino en la novela cuando se entera, mientras festeja con Fermina en el «Nueva Fidelidad», que América se había suicidado sin dejar ningún mensaje final que lo inculpara.

Más allá de estos cambios, Herrero-Olaizola (2009) señala la cantidad de formas en que esta película «refuerza toda una serie de estereotipos que el aparato de Hollywood con frecuencia perpetúa sobre América Latina.»

Presentado como un producto cultural bien empaquetado para el consumo internacional del «sabor latino», esta versión en inglés combina en su suculenta receta un elenco estelar de actores hispanos […] arropado por los melódicos temas musicales de Shakira […] así como por toda una puesta de escena de ensueño y exotismo protagonizada por la colonial Cartagena. Estos ingredientes buscan y, sin duda, logran atraer a un máximo número de espectadores en el mercado global, ávidos de ese 'sabor latino' ya incorporado en políticas de promoción cultural popular (cine, media, internet). (p. 195)

Debido a la falta de conocimiento histórico y político del cineasta, que se hace evidente en esta película, la presentación se reduce a «una historia de amor irrepetible, que tan sólo se antoja posible dentro del 'exotismo' y la 'magia' de una Cartagena decimonónica», escribe Herrero-Olaizola, y perpetúa así «una circulación de los márgenes del Sur vía los productores y distribuidores culturales del Norte» (p. 196). Desde la primera escena, que distorsiona la imagen de América Vicuña, hasta la eliminación final del suicidio de la adolescente, la película de Newell retrata una América Latina estereotipada para los gustos del público del norte que supuestamente ansía clichés sureños invariablemente oscuros y apasionados, siempre que a estas personas desordenadas y confundidas se les otorgue un corazón de oro.

Confrontaciones disonantes

Yendo mucho más allá de las estrategias de mercadeo hegemónicas, que en este caso respaldan a los proveedores intelectuales de multiculturalismo cómodo, veremos más bien la reveladora «confrontación» que transforma este relato romántico en una declaración importante de finales del siglo xx. El amor en los tiempos del cólera alcanza un clímax musical cuando Florentino y Juvenal se encuentran. Esta confrontación, orquestada por García Márquez, retoma varios elementos cruciales de María de Jorge Isaacs Ferrer ([1867]1993), «la novela más leída en Hispanoamérica» (McGrady, 1993, p. 13). En ambas obras, dos hombres desean a la misma mujer, pero solo uno de ellos conoce esta rivalidad; además, el que sabe siente mucha compasión por su ignorante interlocutor con el que tienen muchas cosas en común. Las referencias musicales guían ambos debates. «Isaacs tenía la costumbre de recoger coplas de la boca del pueblo durante sus frecuentes viajes», escribe McGrady en una nota al pie de página que explica el surgimiento de una canción que aparece en María (p. 272). La Biblioteca Nacional en Bogotá, repositorio de los documentos de Isaac, contiene 325 de las canciones que recopiló. Esta rica investigación musical informa muchos detalles de la novela de Isaacs Ferrer y forma la base de su encuentro musical.

María relata el amor entre dos jóvenes habitantes hebreos del Valle del Cauca en Colombia: el narrador, Efraín, y la hija del primo de su padre Salomón, llamada originalmente Ester, pero a quien convirtieron de niña y luego la bautizaron como María, el nombre más común entre los católicos. Después de la muerte de la madre de María, un Salomón desconsolado confía su hija al cuidado del padre de Efraín. Todos estos nombres tienen una gran importancia en esta historia de mestizaje judeocristiano, un fenómeno que probablemente se encuentre con bastante frecuencia a pesar de que se ha analizado poco en la literatura de Hispanoamérica. A diferencia de María, una judía pura, Efraín, al igual que su autor, tiene un origen mixto con una madre de una familia católica criolla. Sin una madre judía, no puede ser aceptado en esa tribu, pero su catolicismo sigue siendo dudoso también, en un entorno formado por siglos de Santa Inquisición que arrojaba sospechas sobre cualquiera que pudiera tener un linaje «impuro».

En una coyuntura crucial de la novela, Isaacs Ferrer pone en oposición a dos

pretendientes de María, Efraín, el predecesor de Florentino, que minimiza sus intereses y logros musicales, y Carlos, el predecesor de Juvenal, que compone gran parte de su música y recibe elogios generales. La novela establece su confrontación con un sistema complicado de decretos familiares que obligan a Efraín a hacerse a un lado después de que el poderoso y misterioso «señor de M…» le escribe al tutor de María para solicitarle formalmente un matrimonio entre su pupila y el amigo de Efraín, Carlos (Isaacs Ferrer, 1993, p. 89). Mientras esto ocurre, María casi muere de un ataque epiléptico similar al que mató a su madre y le cuenta a Efraín una misteriosa conversación entre su madre y su padre (p. 85). Poco después, el padre de Efraín le exige a su hijo una promesa de moderación y le advierte específicamente que se abstenga de expresiones emocionales que, según él, solo le provocarían más ataques a María (p. 87). Para salvar la vida de María y darle la oportunidad de elegir libremente su destino, Efraín debe restarle importancia a su amor por ella y ocultar su interés de Carlos cuando este y su familia llegan a sellar lo que les parece una unión mutuamente favorable y, por ende, inevitable. Como Efraín le explica a su madre, María «debería ser completamente libre para aceptar o no la buena suerte que le ofrece Carlos; y yo, como amigo de él, no debo hacerle ilusorias las esperanzas que fundamente debe de alimentar de ser aceptado» (p. 92).

Mientras espera la llegada de Carlos y su familia, Efraín siente una creciente antipatía hacia su rival, una emoción que se hizo aún más poderosa por su necesidad de protegerse de su revelación. Finalmente, llega el supuesto pretendiente. «¡Carlos en casa!», piensa Efraín. «Este es el momento de prueba de que habló mi padre. Carlos habrá pasado un día de enamorado, en ocasión propicia para admirar a su pretendida. ¡Que no pueda yo hacerle ver a él cuánto la amo! ¡No poder decirle a ella que seré su esposo!». Con todo, exclama para sí: «Este es un tormento peor de lo que yo me había imaginado» (p. 124). No obstante, los dos jóvenes se encuentran en un abrazo de genuina amistad, y Efraín recuerda: «y por aquel momento olvidé casi del todo lo que en los últimos días había sufrido por culpa suya» (p. 127). Su primera conversación confirma el recuerdo que tenía Efraín de Carlos como «un buen mozo» (129). Aun así, Efraín se ha vuelto cauteloso con su antiguo compañero de clase. Mientras examinan la extensa colección de libros de Efraín y hablan de las complejidades de los idiomas extranjeros, áreas de estudio más interesantes para el anfitrión que para su invitado, Carlos le pregunta a su amigo si continúa escribiendo versos. Es claro que estos habían tenido un impacto poderoso, puesto que Carlos, a pesar de su antipatía general hacia la poesía, recuerda cómo «me entristecían haciéndome pensar en el Cauca» (p. 130). De forma evasiva, Efraín afirma haber

dejado atrás esos esfuerzos literarios.

La negación de Efraín establece la siguiente escena de confrontación musical, en la que María canta versos que compuso Efraín. Después de escuchar esta canción, Carlos pregunta por la letra y, para sorpresa de María y las otras mujeres presentes, Efraín las atribuye a un poeta de La Habana al tiempo que señala las similitudes entre Cuba y el Cauca. Carlos toma una guitarra que le pertenece a la hermana de Efraín, Emma, y, mientras afina el instrumento —con una obra narrativa en templario como afinación o moderación—, invita a Emma y a María a bailar al son de la música. Efraín le pide a su amigo: «Haznos el favor de cantar» (p. 133), lo que termina en la interpretación de un himno marcial que, según María Teresa Cristina, Carlos introduce de manera inapropiada en este escenario (p. 195). Al escuchar a Carlos cantar esta canción, Efraín se pregunta si su rival ha descubierto el amor que siente por María, pero luego decide que el mensaje de la letra debe haber sido una coincidencia, pues no puede imaginar a su amigo mofándose de él así (p. 134). Estos cambios emocionales continúan durante varios capítulos y Efraín finalmente tiene de nuevo motivos para admirar las buenas cualidades de su amigo y alegrarse por esta amistad (157).

Como hombre de negocios (Ferrer, 1993, p. 132), Carlos posee todas las cualidades que un lector podría admirar o despreciar también en Juvenal. Carlos puede amar, pero sin llevar el corazón en la mano. Había estado interesado en Emma y María, pero fue esta última quien le hizo olvidar un desamor que sufrió en Bogotá (p. 158). «Mira», le dice a Efraín después de enterarse de su interés en María y de asumir una situación con la que se ha topado sin querer:

[…] tú sabes que yo no soy hombre de los que se echan a morir por estas cosas: recordarás que siempre me reí de la fe con que creías en las grandes pasiones de aquellos dramas franceses que me hacían dormir cuando tú me los leías las noches de invierno. Lo que hay es otra cosa: yo tengo que casarme; y me halagaba la idea de entrar a tu casa, de ser casi tu hermano. (Ferrer, 1993, p. 159)

Efraín, figura de Florentino en este relato, solo puede tener un amor dominante; de hecho, la novela gira en gran medida alrededor de este concepto del único

amor. Al igual que Florentino –e Isaacs, un gran admirador del teatro romántico francés–, Efraín ama el amor en la literatura, pero lo hace furtivamente, e incluso cuando trata con Carlos, oculta que continúa escribiendo poesía y canciones y se niega a revelar sus sentimientos. Sobre estos últimos, tiene la excusa de las órdenes de su padre, pero sabe que, cuando se trata de su amor por María, nada más importa, ni siquiera exponer a su amigo a una vergonzosa decepción. En este caso, sin embargo, todo funciona bien, por el momento, puesto que Carlos acepta ser el padrino en la boda de Efraín y María (Ferrer, 1993).

Al retomar una confrontación similar en Love in the Time of Cholera, la versión cinematográfica de Newell juega innecesariamente con lo que Juvenal podría saber o sospechar sobre la relación entre su esposa y Florentino, a pesar de que es muy claro que la narrativa del libro lo mantiene en una perpetua oscuridad sobre su romance. Juvenal, que hace comentarios socarrones que defraudan al personaje presentado en la novela, aparece aquí como una figura machista barata, una presentación que excluye la idea de un intelectual latinoamericano digno, y al mismo tiempo socava una transformación crucial que tiene lugar dentro de la mente de Florentino. Sin la combinación de conocimiento, por un lado, y la ignorancia, por el otro, no tiene sentido la revelación de Florentino y, de hecho, todo su encuentro.

En la novela, una donación caritativa lleva a Juvenal a la oficina de Florentino. El donante corporativo potencial admira el estilo de conversación fácil del filántropo cívico, aunque a nivel personal no tiene motivos para tener en alta estima al médico. Después de una breve conversación, Juvenal se embarca de manera abrupta en un nuevo tema: «¿Te gusta la música?». La incongruencia toma a Florentino por sorpresa y lo hace sentir inadecuado frente a uno de los médicos y mentores musicales preeminentes de la ciudad.[75] «En realidad, Florentino Ariza asistía a cuanto concierto o representación de ópera daban en la ciudad, pero no se sentía capaz de sostener una conversación crítica o bien informada» (García Márquez, 1985, p. 254). Además, el narrador informa al lector que Florentino crea su propia música y no solo tiene un oído bien educado sino también una memoria capaz de retener todo lo que escucha, incluso de pasada. Empero, conforme a su costumbre habitual de secreto y cautela, responde: «Me gusta Gardel» (p. 254). Ignorante de las impresionantes habilidades musicales de Florentino, Juvenal cree que esta respuesta ha revelado todo lo que necesita saber sobre los gustos musicales en apariencia de moda del otro hombre. Aunque Juvenal no puede saberlo, su desdén por Carlos Gardel ayuda a igualar el marcador musical entre estos hombres. Por lo demás, poco se

ha oído hablar de Guilbert, Bruant y otras figuras idolatradas por los admiradores de la sociedad francesa de los cafés del siglo xix. Sin esperar a escuchar más, Juvenal continúa lamentando la falta de fondos oficiales para proyectos musicales serios y los bajos estándares de interpretación en comparación con los del siglo anterior, sin darse cuenta de cuánto entiende su oyente y de que posiblemente está de acuerdo con sus puntos de vista.

En otro giro de la conversación que angustia a Florentino, Juvenal menciona la colaboración de su esposa en estas actividades artísticas. «Yo no sería nadie sin ella», concluye. Mientras habla, García Márquez va mucho más allá de los ominosos pájaros negros y otros dispositivos naturalistas que Isaacs emplea en María cuando conjura una tormenta repentina que devasta la mitad de la ciudad. No obstante, Florentino no nota este evento meteorológico, puesto que una tempestad interna cambia su visión del mundo. Incapaz de aportar una palabra más a la conversación, observa en silencio que incluso «Juvenal Urbino, en medio de tantos compromisos absorbentes, todavía le sobraba tiempo para adorar a su esposa casi tanto como él». Los lectores tienen que ver en esto una adoración impresionante, incluso si en este punto de la historia han decidido que nadie en el mundo podría amar a Fermina tanto como esta figura que espera en silencio. Pero Florentino

[…] no pudo reaccionar como hubiera querido, porque el corazón le hizo entonces una de esas trastadas de putas que sólo se le ocurren al corazón: le reveló que él y aquel hombre que había tenido siempre como el enemigo personal, eran víctimas de un mismo destino y compartían en el zar de una pasión común: dos animales de yunta uncidos al mismo yugo. Por primera vez en los veintisiete años interminables que llevaba esperando, Florentino Ariza no pudo resistir la punzada de dolor de que aquel hombre admirable tuviera que morirse para que él fuera feliz. (García Márquez, 1985, p. 256)

Más adelante, él trata de explicarle a su secretaria el dolor que esta revelación le hace sentir. «Lo que me duele es que se tiene que morir», le dice. Después de que ella ofrece la respuesta obvia de que todo el mundo se tiene que morir, Florentino la desconcierta respondiendo: «Sí, pero este más que todo el mundo» (García Márquez, 1985, p. 257). Florentino y Juvenal se convierten así, en cierto

sentido, en uno solo. Para el primero, al menos, la relación se ha convertido en una tríada.

El contrapunto de Juvenal y Florentino: del amor y de América Latina

Cabello Pino (2010) rechaza las lecturas de Florentino como un «don Juan» porque este protagonista no se jacta de sus conquistas. Aun así, muchos elementos en la historia de Florentino se parecen a los del personaje principal de Don Juan Tenorio de José Zorilla. Al igual que su predecesor, Florentino tiene muchas amantes, para lo cual se asegura de incluir a las esposas y amantes de otros hombres, así como a niñas cuya edad no las hace aptas para ser presas de seducción de los adultos comunes. Con la excepción de las jactancias y el asesinato descarado, Florentino tiene mucho en común con su ilustre antepasado literario. Por mucho que el texto de García Márquez hable sobre el cariño de Florentino por cada mujer –salvo aquellas que no se consideran dignas como material para su diario–, el protagonista sigue adelante sin preocuparse por su estado actual o su condición futura. «Florentino traiciona su vaga fidelidad sentimental con una sexualidad ramplona, culpable y clandestina», escribe Cornejo Polar (1986), «y a la postre solo se salva por el coraje de Fermina» (p. 163). Así como el fantasma de doña Inés de Ulloa interviene con valentía para salvar a su indigno amante, don Juan Tenorio, de las llamas del infierno, Fermina va más allá de la moralidad para crear cualquier posibilidad de redención que su amante pueda tener. Ella no ofrece ninguna razón para este sacrificio, solo lo hace. Para fortuna de Fermina, su don Juan podría proporcionarle los ingredientes que necesita para preparar su propia infusión de monogamia. Merecido o no, Fermina lo tiene todo, un enamoramiento adolescente apasionado y secreto, un matrimonio duradero y, en última instancia, un romance activo que va a durar «toda la vida» (García Márquez, 1985, p. 461), lo que sea que haya significado en este contexto.

Juvenal obviamente es un mejor esposo: modera el ritmo de su amor para que dure décadas. Incluso si parece necesitar un poco de calentamiento, su amor se vuelve más ardiente y, con una energía e interés sostenidos, aprende a amar a Fermina de una manera que sobrevive a las relaciones domésticas cotidianas. «El problema del matrimonio», observa, «es que acaba todas las noches después de

hacer el amor, y hay que volver a reconstruirlo todas las mañanas antes del desayuno» (García Márquez, 1985, p. 279). Esto puede parecer frío para algunos, pero aquellos que han desarrollado y han mantenido relaciones largas saben que los esfuerzos frecuentes, lejos de destruir el romance, mantienen vivo el amor. Al final de su vida, Juvenal hace una declaración tan fuerte a Fermina como cualquier mujer podría esperar escuchar del último aliento de un esposo: «Solo Dios sabe cuánto te quise». (p. 65). Gene Bell-Villada (1990) cree que esta línea «encajaría perfectamente en una canción sentimental o en un libro de bolsillo tipo True Confessions (en su equivalente latino)»[76] (p. 195), y agrega que «las últimas palabras de amor de Urbino parecen decirse porque son el protocolo esperado: más apropiado en lo conyugal que sentido en lo profundo»[77] (p. 200), una carga bastante pesada dado que estas son las últimas palabras que pronuncia un hombre que sabe que morirá sin la extremaunción de su amada iglesia. En este caso, estoy del lado de Ismail Pasos, el narrador de Los ejércitos de Evelio Rosero (2007), compatriota de García Márquez, quien cuestiona si un hombre seguro de haber llegado al final de su vida mentiría: «el hombre que miente a la hora de morir no es un hombre» (p. 56). Dada la fe de toda la vida de Juvenal, parece poco probable que al final invoque falsamente el nombre del Señor solo para mantener las apariencias domésticas.

En el otro lado de este triángulo, el fervor por Florentino tiende a descuidar su ascenso como capitalista preeminente de la novela. A diferencia de Juvenal, Florentino no adquiere su riqueza persiguiendo una pasión que podría ofrecerle una mejora social, sino que depende de un tío nepotista para ascender a través de la estructura corporativa con el fin de poder recuperar a la esposa trofeo. Mientras se dedica a esta labor, propaga con descuido un desastre ambiental. La determinación de darle un papel de amante inofensivo dice mucho acerca de «una enfermedad simbólica de nuestro tiempo», para volver a las palabras de Columbus (1992), quien considera esto un «contagio que propaga en parte el narcisismo de los lectores, suaves en su reflexión crítica»[78] (p. 92). Una vez más, la apariencia causa una mejor impresión que las acciones; las palabras, el estilo y la atmósfera pueden convertir a un héroe romántico en un capitalista destructivo, incluso para los públicos que expresan su ambivalencia sobre el capitalismo. Para cuando Florentino alcanza los frutos de su empresa, se ha retirado del reino corporativo que le ha traído la riqueza y el prestigio que necesita para recuperar la proximidad con Fermina. Ahora puede dejar atrás las maniobras corporativas y los romances furtivos para convertirse en un sabio filósofo, reflejado en sus escritos que pasan de la poesía a los ensayos, y un monógamo dedicado. Florentino vive la vida de al menos tres hombres, dos de los cuales son

necesarios para la felicidad continua de Fermina.

Con Juvenal como ancla del matrimonio y de la mediana edad, Fermina logra experimentar primero el loco amor adolescente con una juventud apasionadamente aletargada. Como figura de don Juan, la juventud transformada ofrece una hipótesis del amor en la vejez, un área que claramente necesita más estudio y consideración. Como mínimo, los cambios observados en Florentino proporcionan un contrapunto florido, en el que voces igualmente importantes suenan de forma simultánea. Como una sonata que comienza con un deslumbrante allegro, pasa por movimientos lentos y minuetos, y luego termina con el florecimiento de un vivace, su vida llega a la plenitud. No es de extrañar que se necesiten al menos dos hombres para lograr todo esto. Pero un hombre, si tuviera suficiente imaginación para creer en el amor más allá del mercadeo, podría intentarlo. La poliandria, que goza de poca difusión en todo el mundo, se ha empleado como un medio para conservar los escasos recursos en lugar de promover la felicidad y la satisfacción de las mujeres. Dadas las continuas dificultades de preservar cualquier relación a largo plazo, incluso un gran autor necesita ayuda, en este caso un hombre adicional, o dos. Como medio para abordar este estado de cosas, García Márquez ofrece una mezcla que, en lugar de la monogamia en serie, podríamos llamar poliandria episódica.

Como en el caso de otros elementos «mágicos» encontrados en el trabajo de García Márquez, el hombre transformador puede tener raíces en la historia de la familia del autor. Mucho antes de la publicación de El amor en los tiempos del cólera, Mario Vargas Llosa (1971) relató la difícil historia de los padres de García Márquez en una tesis doctoral titulada García Márquez: historia de un deicidio. En su desesperación, el padre encontró trabajo en la compañía de telégrafos de Aracataca. «En este pueblo», escribe Vargas Llosa, Gabriel Eligio García «no encontró la fortuna, como probablemente había soñado, sino, más bien, el amor» (p. 6). La familia adinerada de Luisa Santiaga Márquez no miró con amabilidad este acontecimiento y trató de detener su avance. «La primera relación entre Florentino y Fermina se basa en gran medida en el cortejo de los propios padres de García Márquez», escribe Bell-Villada (1990).

Su padre, Eligio García, tocaba el violín, al igual que Florentino, y la historia de las comunicaciones telegráficas que mantuvieron vivo su terco romance se conserva casi «palabra por palabra», en forma «rigurosamente histórica», en esta

novela. Décadas más tarde, cuando el autor realizaba investigaciones para el libro, descubrió que sus padres septuagenarios «en ese momento, ¡todavía hacían el amor!».[79] (p. 194)

En general, la literatura ha tratado muy poco las relaciones largas. Las obras románticas como María –y Paul et Virginie, la obra del siglo xviii de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1813) que Efraín y María leían mientras esperaban su destino funesto–, normalmente abordan este problema matando a uno o a ambos amantes antes de que sus preocupaciones cotidianas se conviertan en una tediosa molestia. Esto da cuenta de una cultura, como lo explica de forma concisa un hijo de inmigrantes japoneses a Perú, en la que «el amor occidental es como una olla de agua hirviendo que poco a poco se va enfriando; en cambio el amor oriental es como una olla de agua fría que poco a poco se va calentando» (Watanabe, 1999, p. 137). Para muchos que leen literatura romántica, el amor debe comenzar de manera explosiva, creando nuevos comienzos maravillosos que un don Juan podría evocar con esfuerzos sucesivos. La producción cultural proporciona menos evidencia del hecho de hacer el amor en la vejez. Los pocos autores que han intentado el amor duradero han logrado abrir posibles caminos para una mayor exploración.

Kurt Vonnegut (1961) crea un texto interior dentro de su sombría novela, Mother Night, para explicar por qué el narrador está tan enamorado de su mujer. «Se llamaba Memorias de un casanova monógamo», escribe el protagonista. «En él conté mis conquistas de todos los cientos de mujeres que mi esposa, mi Helga, había sido»[80]. Su esposa sabe que él lleva este diario. Con este texto como un medio para mantener el interés sexual, continúa, podrían ser «el uno para el otro, en cuerpo y alma, motivos suficientes para vivir, aunque podrían no tener ninguna otra satisfacción»[81] (p. 99). Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial interviene y elimina a Helga. Más adelante en la novela, el narrador recrea esta obsesión con la hermana menor de Helga, Reni, una posibilidad prometedora –una imagen reflejada, tal vez, de la situación de Fermina–, que el autor ataja con un suicidio arbitrario.

R. C. Sheriff hace un intento interesante en un guion que complementa «The Colonel's Lady», un cuento de W. Somerset Maugham (1948). En él, la esposa del coronel George Peregrine escribe un libro de poesía, encuentra un editor y goza de tanto éxito con el volumen que se imprimen al menos cinco ediciones.

Sin buscar fama ni esperar tanta atención, la publica en secreto bajo su apellido de soltera E. K. Hamilton, en lugar de como Evie Peregrine. Los lectores y críticos asumen que el libro, When Pyramids Decay, trata sobre la historia autobiográfica de una mujer mayor que se enamora y tiene una aventura de tres años con un hombre más joven. El romance solo termina con la muerte del hombre más joven. El coronel, que ignora la existencia del libro y casi todas las cosas relacionadas con su esposa, solo se da cuenta de esto cuando su amante Daphne se lo hace saber. Luego lee el libro y se siente mortificado. Acude a un viejo amigo, un abogado llamado Henry Blane, y le pide consejo. Blane argumenta que esto pasará y que lo mejor que puede hacer el coronel es ignorarlo con buen humor y no hacer caso a las miradas extrañas que detecta. George finalmente cede, pero confiesa que nunca entenderá «¿qué demonios vio el hombre en ella?»[82] (p. 212).

El guion de Sheriff sigue fielmente la historia hasta la última escena, en la que agrega una coda interesante. Después de la conversación con Blane, en la que el coronel vuelve a preguntar, «¿qué demonios vio el hombre en ella?» (p. 239), Sheriff agrega una confrontación entre George y Evie. En respuesta a la exigencia de su esposo de que nombre al joven amante, la esposa del coronel le dice en voz baja: «Eras tú»[83] (p. 241). Sorprendido, la llama mentirosa, pero ella insiste en decir que el amante representaba a su esposo en un momento en que la pareja gozaba de felicidad y ella se sentía amada por él. Citando su texto, él le indica que el joven amante murió. «Lo hizo», responde ella. «El hombre que me amaba murió»[84] (p. 242). Después de escuchar la explicación de Evie sobre su propia parte en esa muerte, le plantea otra objeción desde la poesía, señalando que ella describió al amante como joven al tiempo que ella era ya vieja.

Evie: Era viejo, pero el hombre que me amaba era joven. Los recuerdos son siempre jóvenes.

George: (levantándose y yendo hacia ella): ¿Me estás diciendo la verdad?

Evie: ¿Crees que lo hago?

George (quién le cree ahora): Yo… ¡Evie!

Completamente desconcertado, la toma en sus brazos. Ella lo consuela.

Se fuende en negro [85]. (p. 242)

Por supuesto, notamos la respuesta evasiva de Evie a la última pregunta de George. Ya sea que aceptemos o no su explicación como se cuenta en el guion de Sheriff, vemos fácilmente cómo ha creado una versión de su esposo que le sirve en sus últimos años.

J. M. Coetzee sugiere que la novela final de García Márquez complementa de manera similar a su antepenúltima novela.

Los paralelismos entre los libros, publicados con dos décadas de diferencia, son demasiado sorprendentes como para ignorarlos. Sugieren que en Memorias de mis putas tristes García Márquez puede tener otra oportunidad en la historia llena de insatisfacción artística y moral entre Florentino y América en El amor en los tiempos del cólera. (p, 5[86])

Ya sea que encontramos el primer libro satisfactorio a nivel artístico y moral o no, deberíamos prestar atención a la notable sugerencia de Coetzee y mirar la segunda novela, que es más corta, como un tipo de coda para su predecesora más larga. En su texto, García Márquez brinda un amplio motivo para hacerlo, siendo el pederasta de la primera una recreación del protagonista de la segunda. El narrador de la novela final de García Márquez reúne a Florentino y a Juvenal, y ofrece algunas explicaciones sobre sus comportamientos o, si se consideran como mitades, su comportamiento.

Aunque el texto no da nombre al protagonista final de García Márquez (2004), sí proporciona una pista que valida de alguna manera la teoría que he tratado de construir aquí: el narrador puede llevar el nombre de Juan (o Juan Bautista) pues su cumpleaños se celebra el «29 de agosto, día del Martirio de San Juan Bautista» (p. 31). La tradición eclesiástica alguna vez exigió que los sacerdotes les pusieran nombre a todos los niños recién nacidos en su parroquia. A menudo el nombre coincidía con el Día del Santo del niño. Dado que nuestro protagonista también proviene de una familia que se había labrado una fortuna y había desarrollado pretensiones aristocráticas, también podemos agregar con

seguridad el «don» honorífico, evitando así la torpe formulación de «narrador anónimo» mientras discutimos su papel en esta coda a El amor en los tiempos del cólera.

Don Juan de la Figura Melancólica a menudo demuestra su afinidad con Juvenal. Al acercarse a la vejez, deja atrás el deseo sexual mientras se involucra con la literatura clásica y la música artística. «Llevaba años de santa paz con mi cuerpo, dedicado a la relectura errática de mis clásicos y a mis programas privados de música culta» (p. 15). Al igual que Juvenal, Juan intercambia pasión sexual por actividades culturales y se considera a sí mismo un promotor de conciertos y miembro activo de la comunidad.

Desde mi jubilación tengo poco que hacer, como no sea llevar mis papeles al diario los viernes en la tarde, u otros empeños de cierta monta: conciertos en Bellas Artes, exposiciones de pintura en el Centro Artístico, del cual soy socio fundador, alguna que otra conferencia cívica en la Sociedad de Mejores Públicas, o un acontecimiento grande como la temporada de la Fábregas en el teatro Apolo. (García Márquez, 2004, p. 20)

Cuando se trata de música, Juan tampoco tiene ninguna aversión a citar famosos para alardear. «Al mediodía», recuerda, «desconecté el teléfono para refugiarme en la música con un programa exquisito: la rapsodia para clarinete y orquesta de Wagner, la de saxofón de Debussy y el quinteto para cuerdas de Bruckner, que es un remanso edénico en el cataclismo de su obra» (p. 54). Al igual que Juvenal, Juan tiende a favorecer a los compositores franceses. «Me eché en la hamaca, tratando de serenarme con la lírica ascética de Satie» (p. 97). Intenta en vano imponer sus gustos a la adolescente que llama Delgadina. En su habitación en el prostíbulo,

[…] había cambiado el viejo radio por uno de onda corta que mantenía sintonizado en un programa de música culta, para que Delgadina aprendiera a dormir con los cuartetos de Mozart, pero una noche lo encontré en una estación especializada en boleros de moda. (García Márquez, 2004, p. 71)

Al mismo tiempo, don Juan revela cómo su figura melancólica se asemeja a la de Florentino. En un paralelo obvio, lleva la cuenta de sus mujeres. «Hasta los cincuenta años eran quinientas catorce mujeres con las cuales había estado por lo menos una vez» (p. 16). Y, como su autor, mantiene un recuento cercano de otras actividades. «Dejé de fumar hace hoy treinta y tres años, dos meses y diecisiete días» (p. 24). Excepto por la narración de este libro, Juan sigue siendo reservado. «Nunca participé en parrandas de grupo ni en contubernios públicos, ni compartí secretos ni conté una aventura del cuerpo o del alma, pues desde joven me di cuenta de que ninguna es impune» (p. 17). Y, como Florentino, surgen rumores sobre su homosexualidad o posible perversión. «Por esa vía, cómo no, descubrí también que mi celibato inconsolable lo atribuían a una pederastia nocturna que se saciaba con los niños huérfanos de la calle del Crimen» (p. 19). Aunque Juan, a diferencia de Juvenal o Florentino, afirma haber pagado siempre por sexo, ha cometido una violación. De hecho, su única relación larga comienza con la sodomía forzada de Damiana, una criada que posteriormente se enamora de él (p. 17). Muchos años después, ella le dice: «Lloré veintidós años por usted» (p. 42). En un momento que podría haber sido tomado de María, el narrador descubre que, para su cumpleaños, Damiana ha dejado jarrones llenos de rosas por toda la casa, junto con una nota mal escrita: «Le deseo que llegue a los sien» (p. 43). También vemos en Damiana a la mujer afrocaribeña que, como Leonia –o la amante de Juvenal, Barbara Lynch–, ama y cuida al protagonista blanco. En este punto, no sorprende que Juan recurra a crear su propia música después de enamorarse de Delgadina. «Empecé a cantar. Primero para mí mismo, en voz baja, y después a todo pecho con ínfulas del gran Caruso, por entre los bazares abigarrados y el tráfico demente del Mercado público». Una canción que canta podría haber sido un epígrafe apropiado para este volumen, como lo hizo «La diosa coronada» para la novela anterior: Delgadina, con una letra basada en una vieja historia española que hoy en día se interpreta como un corrido. «La noche de su cumpleaños le canté a Delgadina la canción completa» (p. 72). Suponiendo que la adolescente presta algo de atención a esta interpretación, debe preguntarse por qué su admirador ha elegido contar esta historia de una niña asesinada por negarse a casarse con su propio padre.

De nuevo, la música reúne a Juvenal y a Florentino, esta vez en el cuerpo de don Juan. Aquí reaparece Carlos Gardel, junto con Puccini y el popular músico mexicano Agustín Lara (p. 62). Pablo Casals toca un concierto en El amor en los tiempos del cólera (García Márquez, 1985, p. 254) e interpreta las suites para

violonchelo de Bach en Memoria de mis putas tristes (2004, p. 21). Jacques Thibault y Alfred Cortot también dan conciertos en la penúltima (p. 254) y última (p. 47) novela. De hecho, la música inunda tanto la novela final que una vez más uno tiene que preguntarse por qué más críticos no lo han encontrado digno de mención.

El amor en los tiempos de América Latina

El amor y la música nos trae de vuelta al discurso de aceptación del Nobel que pronunció García Márquez, presumiblemente mientras escribía «su obra más política» (Snook, 1988, p. 95). Del mismo modo que Fermina se beneficia de las diferencias en el amor que encuentra en varios momentos de su vida, podemos mejorar nuestra comprensión de la sociedad en la que esto tiene lugar después de profundizar en las complicaciones exploradas de esta novela. «El principal enemigo de la creatividad artística, así como de la creatividad política, es el consenso, es decir, la inscripción dentro de roles, posibilidades y competencias determinadas», dice Jacques Rancière en «Art of the Possible», una entrevista con Fulvia Carnevale y John Kelsey (2007); «el mundo está dividido entre quienes pueden y quienes no pueden darse el lujo de jugar con palabras e imágenes. La subversión comienza cuando se refuta esta división»[87].

Las lecturas agradables que admiran indefectiblemente el amor romántico y la música exótica sostienen una política basada en jerarquías reversibles en las que el mejor amante y músico intercambia lugares con el político más efectivo justo en el momento en que se deben tomar decisiones supuestamente poco creativas pero vitales. En esta coyuntura, un funcionario del gobierno puede sonar como el esposo dominado por su mujer en una rutina de vodevil que explica con timidez la división del trabajo intelectual en su hogar: mi esposa y yo tenemos un acuerdo, explica; ella toma las decisiones pequeñas mientras que yo estoy a cargo de las grandes. Ella toma decisiones sobre lo que comeremos, sobre dónde vivir, sobre cómo educar a los niños y sobre quiénes serán nuestros amigos. Yo, por otro lado, elijo los artistas que deberían ser recordados por las futuras generaciones, el sistema económico que mejor funciona en una economía global y la mejor manera de lograr relaciones internacionales armoniosas. De manera similar, las profecías mayas ganan vigencia incluso entre las personas que

aseguran que ningún maya real ha desempeñado cargos académicos o gubernamentales; ellos pueden predecir el fin del mundo, pero no tienen nada que ver con dirigir las cosas entre este momento y ese evento cataclísmico. A los amantes y músicos y, con demasiada frecuencia, a los latinoamericanos de todas las tendencias se les pueden confiar grandes esquemas cósmicos y revelaciones artísticas sublimes, pero se les debe dejar de lado cuando se necesita poner manos a la obra.

En «La dimensión estética», Rancière (2009) llama al disenso político. «Un disenso pone dos mundos –dos lógicas heterogéneas– en el mismo escenario, en el mismo mundo», explica. «Es una conmensurabilidad de los inconmensurables»[88] (p. 11). El desacuerdo ofrece una salida a los patrones trillados de indignación, victimización y criminalización que caracterizan gran parte de lo que ha pasado por el discurso intelectual justo antes y después del más reciente fin de siglo. Anhelando el consenso, aceptamos complacidos las imágenes que se hacen pasar por la verdad porque nunca pensamos en ellas, y ocupamos con comodidad esa porción de los estratos que, contrario a nuestras aversiones y costumbres proclamadas, sigue sintiéndose natural. «El punto tampoco es invertir el orden de dependencia dentro del consenso ético ni referirse al poder subversivo del completamente Otro», concluye Rancière. «Si una práctica estética de la filosofía significa algo, esto es la subversión de esas distribuciones…»

No hay un territorio específico del pensamiento… Una estética del conocimiento crea formas de suplementación que nos permiten redistribuir la configuración de los tópicos, los lugares de lo mismo y de lo diferente, el balance de conocimiento e ignorancia. Esto implica una práctica del discurso que reinscriba la fuerza de las descripciones y los argumentos en la guerra de discursos en la que no hay frontera definitiva que separe la voz del objeto de la ciencia, del logos de la ciencia que lo toma como su objeto. Esto significa que los reinscribe en la igualdad de un lenguaje común y la capacidad común de inventar objetos, historias y argumentos.[89] (Rancière, 2009, p. 17)

En sus novelas y cuentos, García Márquez ha enfrentado implacablemente entre sí esas fuerzas para encontrar sus lugares correspondientes y Cien años de

soledad lo demostró a gran escala. En una escala aparentemente más pequeña y, por lo tanto, más efectiva, de detalles domésticos, motivos musicales y las tonterías de la vida cotidiana, El amor en los tiempos del cólera pone a dos hombres que podrían haber sido amigos en un combate humano elemental como una forma de descubrir cómo naciones, culturas y visiones del mundo opuestas podrían prosperar mediante una asociación desagradable.

Aunque García Márquez sigue siendo «aficionado a la salsa», observa Bell-Villada (1990), «también es el cosmopolita trotamundos, un hombre de alta cultura que cita a Bach y Bartók entre sus músicos favoritos»[90] (p. 15). ¿Y por qué no? ¿Qué hace que cualquiera sea «alta cultura»? ¿Todavía no hemos superado la idea de que lo alto y lo bajo deben dar paso a cualquier surco? Cualquiera que dude de la compatibilidad de Bach con la salsa debe escuchar «Juan Sebastián», una fusión musical impresionante de barroco y clave que grabaron los bien entrenados y muy populares salseros Richie Ray y Bobby Cruz (1975). Del mismo modo, ningún caribeño necesita que lo definan por la poesía o la ciencia: ambos tienen su lugar entre las personas que desean prosperar. La pregunta que plantea García Márquez durante su discurso de aceptación del Nobel merece repetirse: «¿Por qué pensar que la justicia social que los europeos de avanzada tratan de imponer en sus países no puede ser también un objetivo latinoamericano con métodos distintos en condiciones diferentes?». De hecho, ¿cómo puede alguien pensar que curar una enfermedad, implementar instalaciones de saneamiento y, sí, incluso inaugurar una temporada de ópera podría no ser del gusto de los latinoamericanos? Solo aquellos que consideran a los países latinoamericanos lugares esencial e irremediablemente oscuros y bárbaros podrían desear la preservación de la ignorancia y las condiciones de vida deficientes para su propia diversión exótica.

Dejamos o deberíamos haber dejado atrás el tiempo en que los eruditos examinaban las pistas para determinar los motivos misteriosos de los autores. «La forma publicitaria en la que García Márquez ha llevado su vida», de alguna manera ha asegurado que siga siendo básicamente un desconocido»[91] (Greenberg, 2009, p. 20). Y nadie, agrega Greenberg, ha podido descifrar el trasfondo del matrimonio del autor con Mercedes Barcha, aunque los relatos de esa unión incluyen especulaciones románticas y consideraciones prácticas, ambas relacionadas presumiblemente con la producción de ficción. Sin embargo, el texto de García Márquez revela mucho, no sobre lo que piensa el autor, sino sobre lo que los lectores podrían pensar. América ha proporcionado un lugar en el que los elementos chocan, a veces de manera productiva. Las personas, la

ciencia, el arte y la política no siempre encajan a la perfección en un lugar donde los oyentes identifican como propios diversos estilos como la salsa, la cumbia y la música sinfónica. Pero, como lo deja claro El amor en los tiempos del cólera, en América cada uno tiene su lugar, por incongruente que sea.

Referencias bibliográficas

Adams

, R. M. (11 de octubre de 1990). Liberators. The New York Review of Books. Recuperado de https://www.nybooks.com/articles/1990/10/11/liberators/

Allende

, I. (1984). De amor y de sombra. San Andrés, Colombia: Rayo.

Bell-Villada

, G. H. (1990). García Márquez: the man and his work. North Carolina, United States: University of North Carolina.

Beltrán Almería

, L. (1997). La parodia en El amor en los tiempos del cólera. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 28(46), 225-234.

Bernardin de Saint-Pierre

, J.-H. (1813). Paul et Virginie: suivi de la chaumière indienne. Paris, Francia: Furne et Cie.

Buehrer

, D. (1990) «A second chance on earth»: the postmodern and the post-apocalyptic in García Márquez’s Love in the time of cholera. Critique, 32(1), 15-26.

Cabello Pino

, M. (2010). La transposición cinematográfica de El amor en los tiempos del cólera o la fidelidad a la letra escrita como objetivo. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, 44. Recuperado de https ://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/transcol.html

Cervantes

, M. (1968). El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Barcelona, España: Juventud.

Coetzee

, J.M. (2006) Sleeping Beauty: Review of Gabriel García Márquez’s novel Memories of my Melancholy Whores. New York Review of Books, 23 February, p. 3-8.

Columbus

, C. K. (1992). Faint echoes and faded reflections: love and justice in the Time of Cholera. Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal, 38(1),

89-100.

Cornejo Polar

, A. (1986). Reseña de El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 12(23), 162-164.

Cristina

, M. T. (Ed.). (2006). Obras completas: Jorge Isaacs: volumen

ii

: poesía. Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia.

Díaz

, J. C. (27 de abril de 2011). La Diosa que perdió la «gallina de los huevos de oro». El Tiempo. Recuperado de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9230400

García Márquez

, G. (1975). Cien años de soledad. Barcelona, España: Argos Vergara.

García Márquez

, G. (1985). El amor en los tiempos del cólera. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.

García Márquez

, G. (1989). Love in the time of cholera. New York, United States: Penguin Random House.

García Márquez

, G. (2004). Memoria de mis putas tristes. New York, United States: Vintage.

Greenberg

, M. (2009). Looking for the Patriarch. The New York Review of Books, 56(12), 19-21.

Herrero-Olaizola

, A. (2009). Gabriel García Márquez global: literatura latinoamericana e industria cultural. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 35(69), 193-206.

Isaacs Ferrer

, J. (1993). María. Madrid, España: Cátedra.

Katz Montiel

, M. (2014). Music and identity in twentieth-century literature from our America: noteworthy protagonists. Literatures of the Americas Series. London, UK: Palgrave Macmillan.

Martin

, G. (2008). Gabriel García Márquez: a life. New York, United States: Vintage.

Mattessich

, S. (2008). A singular falsity: metaphysics, modernity, and eternal return in El amor en los tiempos del cólera. MLN, 123(2), 331-355.

Maugham

, W. S. y Sheriff, R. C. (1948). The Colonel's Lady. Quartet. London, UK: William Heinemann.

McGrady

, D. (1993). Introducción. María (pp. 13-48). Madrid, España: Cátedra.

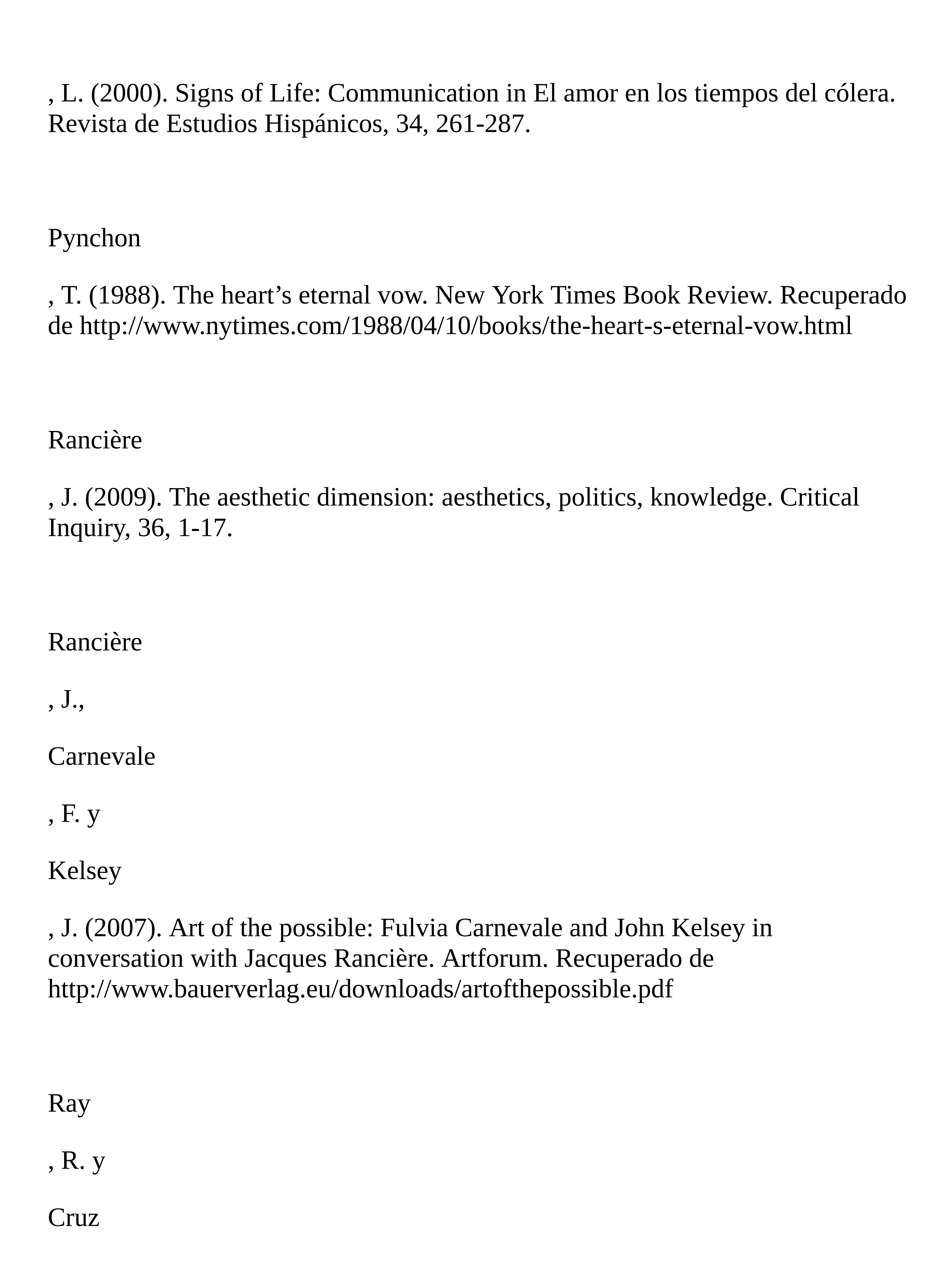
Minta

, S. M. J. (1988). In praise of the popular. The Times Literary Supplement, (4448), 730.

Newell

, M. (Director) (2007). Love in the Time of Cholera. New York, United States: New Line Cinema.

Otis



, L. (2000). Signs of Life: Communication in El amor en los tiempos del cólera. Revista de Estudios Hispánicos, 34, 261-287.

Pynchon

, T. (1988). The heart’s eternal vow. New York Times Book Review. Recuperado de http://www.nytimes.com/1988/04/10/books/the-heart-s-eternal-vow.html

Rancière

, J. (2009). The aesthetic dimension: aesthetics, politics, knowledge. Critical Inquiry, 36, 1-17.

Rancière

, J.,

Carnevale

, F. y

Kelsey

, J. (2007). Art of the possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière. Artforum. Recuperado de http://www.bauerverlag.eu/downloads/artofthepossible.pdf

Ray

, R. y

Cruz

, B. (1974). Juan Sebastián. Fania.

Rosero

, E. (2007). Los ejércitos. Barcelona, España: Tusquets.

Snook

, M. (1988). Lugar y espacio en El amor en los tiempos del cólera. Hispamérica, 17(51), 95-101.

Vargas Llosa

, M. (1971). García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona, España: Barral.

Vonnegut Jr.

, K. (1961). Mother night. New York, United States: Dell.

Watanabe

, J., Morimoto, A. y Chambi, O. (1999). La memoria del ojo: cien años de presencia japonesa en el Perú. Lima, Perú: Congreso de la República del Perú.

Wood

, M. (1988). Heartsick. The New York Review of Books. Recuperado de https://www.nybooks.com/articles/1988/04/28/heartsick/

53. Reescritura del artículo que forma parte del libro Music and Identity in Twentieth-Century Literature from Our America: Noteworthy Protagonists. Literatures of the Americas Series, de Marco Katz Montiel. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. Traducción del inglés de Nathalie Barrientos Preciado.

54. «We hear it even before the novel begins, with the epigraph, comprised of two lines by the vallenato singer Leandro Díaz.»

55. «Playing the waltz, 'The Crowned Goddess,' on the violin, the very well-versed Florentino serenades his one true love, who gives him nightly enemas.»

56. «Love in the Time of Cholera on the manifest level seems to support sentimental notions that it attacks on the latent level.»

57. «…about the vast majority of us entering the twenty-first century supposedly enlightened on psychological, social, and environmental issues, but actually substituting our own narcissistically sentimental selves.»

58. «…a safe distance between the reader and the text, as if the reader were outside that world, innocent of complicity with a narcissistic society, innocent in a history of planetary despoliation and social injustice that imperil nations and species.»

59. «The amorous codes include movements of fans, the arrangements of flowers, and the selection of musical themes, and Florentino eventually becomes adept at all of his culture's secret languages.»

60. «Eventually, Florentino replaces his electronic messages to Fermina with musical ones and succeeds in sending them right under her father's nose»

61. «…Florentino Ariza, a poet dedicated to love both carnal and transcendent.»

62. «Again and again in El amor en los tiempos del cólera, the characters perceive Florentino as 'inspired' or 'illuminated' by the Holy Spirit, until the reader wonders whether the telegraphist's extraordinary powers of persuasion may not indeed have a divine source.»

63. «…despicable episode - which is presented quite humorously.»

64. «Florentino's idealization of love is blemished by our knowledge not only of his lifetime of countless sexual trysts, but especially of that one that concludes with the suicide of his 14-year-old charge, América Vicuña.»

65. «After fifty-one years, nine months, and four days of ardent anticipation, the lover Florentino Ariza finally achieves an exquisite balance of erotic understandings with his hard-bitten honey-bunch.»

66. «…the school's hypocrisy and its crushing denial of pleasure…»

67. «…ultimately fulfills the role it taught her.»

68. «Ultimately, Urbino achieves only illusions of the control he desires by immersing himself in his social position… In reality, Urbino never succeeds in imposing order on his household, his patients, or his own body. In particular, he never fully controls his wife Fermina. From the beginning of the novel García Márquez presents Fermina as an untamed animal… Fermina, who loves wild animals and is quite skilled at subverting authority, finds a way around her husband's command by taking it literally.»

69. «…since she is not a person who can admit mistakes, she will in her own terms always have been right, whatever shifts of feeling may take place in what this novel calls her heart.»

70. «…begun without love, and then finding it and losing it and finding it.»

71. «Urbino's 'rigor sanitario' helps the city, but he never respects the culture he serves. His war against cholera is also a war against love.»

72. Love in the Time of Cholera is a vast celebration of all that Urbino is not: it is a novel in praise of spontaneity, sexual passion, disorder and vitality, a triumph of the uncertain, sprawling confusion of life over the comforting, dull precision of authority, a victory of the indigenous over the imported, old age over death, the popular over the learned.

73. «…love of everything French identifies him with a cultural tendency García Márquez finds extremely disturbing… the dismissal of everything Latin as primitive and chaotic without any understanding of Latin America's greatest

strengths.»

74. «…stages the four great reconciliations that García Márquez himself had effected as he approached old age… France, above all Paris (where both Juvenal and Fermina are especially happy)»

75. Uno no puede evitar pensar que esta combinación de cargos podría provocar elogios de algunos de los detractores del médico si los hubiera ejercido en un entorno diferente y se llamara a sí mismo un chamán. Muchos intelectuales traicionan sus prejuicios con estas expectativas diferentes de los protagonistas blancos y no blancos.

76. «…would fit perfectly either in a sentimental song or a True Confessions-type paperback (the Latino equivalent).»

77. «Urbino's dying words of love seem said because they are the expected protocol-conjugally proper rather than deeply felt.»

78. «a disease symbolic of our times… a contagion spread in part by the narcissism of readers, soft on critical reflection»

79. «The earlier Florentino-Fermina relationship is based largely on the courtship of García Márquez's own parents. His father, Eligio García, played violin, as does Florentino, and the story of the telegraphic communications that kept their stubborn romance alive is preserved almost «word for word,» in «rigorously historical» form, in this novel. Decades later, when the author was pursuing researches for the book, he chanced to find out that his septuagenarian parents «were still–at that time–making love!»

80. «It was called Memoirs of a Monogamous Casanova. In it I told of my conquests of all the hundreds of women my wife, my Helga, had been.»

81. «…be to each other, body and soul, sufficient reasons for living, though there might not be a single other satisfaction to be had» (p. 99).

82. «What in the name of heaven did the fellow ever see in her?»

83. «It was you.»

84. «He did. The man that loved me died.»

85. «Evie: I was old-but the man who loved me was young. Memories are always young.

George (rising and going to her): Are you telling me the truth?

Evie: Do you think I am?

George: (who believes her now): I-Evie!

Completely at a loss he takes her in his arms. She comforts him.

Fade out»

86. «The parallels between the books, published two decades apart, are too striking to ignore. They suggest that in Memories of My Melancholy Whores García Márquez may be having another go at the artistically and morally unsatisfactory story of Florentino and América in Love in the Time of Cholera.»

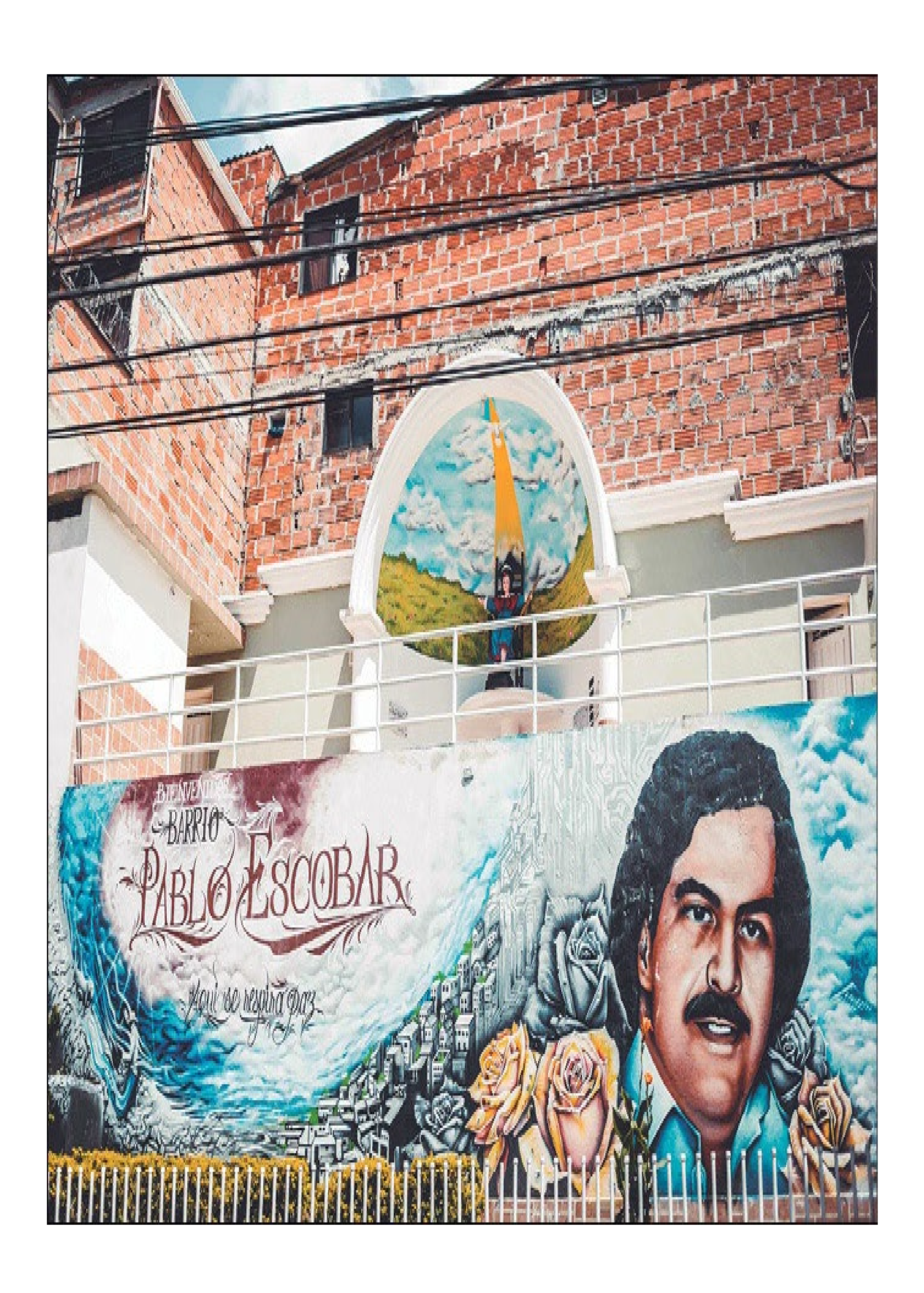
87. «The main enemy of artistic creativity as well as of political creativity is consensus-that is, inscription within given roles, possibilities, and competencies… the world is divided between those who can and those cannot afford the luxury of playing with words and images. Subversion begins when this division is contested…»

88. «A dissensus puts two worlds-two heterogeneous logics-on the same stage, in the same world: It is commensurability of incommensurables»

89. «The point is neither to reverse the order of dependence inside the ethical consensus nor to refer to the subversive power of the wholly Other. If an aesthetic practice of philosophy means something, it means the subversion of those distributions. There is no specific territory of thought… An aesthetics of knowledge creates forms of supplementation that allow us to redistribute the configuration of the topoi, the places of the same and the different, the balance of knowledge and ignorance. It implies a practice of discourse that reinscribes the force of descriptions and arguments in the war of discourses in which no definite border separates the voice of the object of science from the logos of the science that takes it as its object. It means that it reinscribes them in the equality of a common language and the common capacity to invent objects, stories, and arguments.»

90. «…fond of salsa, he is also the globe-trotting cosmopolite, a man of high culture who cites Bach and Bartók among his favorite musicians.»

91. «The publicity-minded manner in which García Márquez has conducted his life has somehow ensured that he would remain essentially unknown.»


BARRIO
PABLO ESCOBAR

Bayardo San Román, narcotraficante: una ida y vuelta de Crónica de una muerte anunciada a la narconovela[92]

Kristine Vanden Berghe[93]

A los lectores de crítica latinoamericana la queja les sonará conocida: si bien el realismo mágico contribuyó a dar visibilidad a América Latina en el mapa de la literatura mundial, ocasionó el daño colateral de alentar en la misma escala mundial la difusión de una serie de estereotipos que revelaban un continente exótico donde eran cotidianos los prodigios más imposibles en un mundo arcaico. Se entiende que la frustración fuera aún mayor cuando irrumpió el boom de la narconarrativa porque no solo se creaban nuevas imágenes estereotipadas del continente, que eran tan reductoras como las anteriores, sino que, además, quizás eran aún más nocivas porque ahora el imaginario de América Latina se construía en torno a un núcleo de personajes marginales, de una violencia brutal y extrema. Para colmo de males, la diferencia de calidad literaria entre lo mejor del realismo mágico y lo narco/sucio a menudo parecía inmensa. [94]

Pero la transición entre el realismo mágico y las novelas actuales aún tiene otras aristas, como lo ha demostrado con fina ironía Eduardo Becerra (2014). Refiriéndose a la literatura contemporánea, Becerra sostiene que los autores, cuando ofician de críticos, en su mayoría se distancian de sus predecesores. Al contrario, en su escritura de ficción su deuda se plasma en los argumentos de sus novelas mediante guiños puntuales o a través de elaboraciones más complejas de estos. Varias novelas que tratan de narcos y sicarios corroboran este diagnóstico por cuanto aluden a García Márquez. En El Eskimal y la Mariposa de Nahum Montt (2005), un personaje afirma que «Macondo agoniza» (p. 45); en Cartas cruzadas de Darío Jaramillo Agudelo (1995) un personaje le dice a otro: «El dinero, si quieres un epílogo sobre la honradez de los nuevos ricos, estaba completico. Y que viva Macondo» (p. 213); en La Oculta de Héctor Abad Faciolince (2014), uno de los narradores se refiere a la endogamia en su familia, concluyendo: «Lo único que nos falta es la cola de cerdo» (p. 42); por su parte, Delirio, de Laura Restrepo (2004), alude a varios textos de García Márquez. Tampoco en México la narconarrativa es inmune a la influencia del Nobel colombiano y Alejandro Páez Varela dio a su novela Corazón de Kaláshnikov el subtítulo de El amor en los tiempos del narco. Se trata, pues, de una serie de breves alusiones intertextuales cuya intencionalidad está fuera de duda y que se sitúan en el nivel microestructural de los textos.

En lo que sigue demostraremos que entre la obra de García Márquez y la narconovela existen también relaciones que sobrepasan la alusión puntual y se sitúan en el nivel del architexto (Genette, 1982). De forma palpable, Noticia de un secuestro (1996) se presentaría de manera más obvia como elemento de comparación por cuanto trata de una acción orquestada por Pablo Escobar. Sin embargo, es Crónica de una muerte anunciada (1981) la que incluye varios rasgos architextuales que serán luego compartidos por no pocas novelas sobre traficantes y sicarios. Estas coincidencias permiten dar a Crónica el estatuto de precursor de la narconovela y proponer una lectura en lo relativo al personaje de Bayardo San Román que conducirá a una conclusión de raigambre borgeana conforme a la cual la lectura de las novelas colombianas que tratan de capos de la droga es capaz de auspiciar nuevas aproximaciones a novelas anteriores.

Polifonía, perspectivismo, circularidad

En los últimos años se ha venido construyendo un importante corpus crítico sobre la narconovela que ha sacado a la luz diversos rasgos suyos. La investigación etnográfica de Gabriela Polit Dueñas (2013) ha revelado cómo aquella contribuye a la catarsis de los lectores locales que han sido testigos de los acontecimientos contados. Héctor Hoyos (2015) ha demostrado que en la narconovela a menudo yace un subtexto religioso perturbador para las operaciones iconocráticas que definen la percepción que tenemos de la guerra de las drogas. Desde Cali, Óscar Osorio (2014; 2015) ha estudiado tanto la novela sobre narcos como aquella sobre sicarios y ha advertido contra la confusión entre las dos.[95] La novela sicaresca es el objeto de estudio principal de Margarita Jácome (2009) que identifica en ella la caída de los valores tradicionales, la presión de la sociedad de consumo y la influencia de los medios masivos de comunicación. Ahora bien, el examen de un amplio corpus de novelas colombianas sobre narcotraficantes y sicarios permite identificar otros rasgos que, si bien no caracterizan todas estas novelas, con todo se presentan en muchas de ellas, con lo cual cobran el estatuto de elementos architextuales. Al mismo tiempo, se trata de aspectos que han sido comentados profusamente en la crítica acerca de Crónica.

El primero es la particular visibilidad de la polifonía gracias a la presencia de

distintos narradores, las palabras de los personajes y los géneros intercalados (Bajtín, 1978). En Crónica, el narrador entrevista a todos los personajes implicados que le brindan su versión de los hechos, que está lejos de ser la misma para todos (Rodríguez Vergara, 1991), lo cual acerca el texto al reportaje periodístico. En cuanto a la narrativa del narco, son pocas las novelas que usan un narrador omnisciente mientras que abundan los diálogos entre personajes y suelen alternarse distintos narradores. En El divino (1987) y Comandante Paraíso (2002), dos novelas de Gustavo Álvarez Gardeazábal, Testamento de un hombre de negocios (2004) de Luis Fayad, Delirio y Cartas cruzadas, entre otras muchas novelas, aparecen múltiples voces que muestran lo que parece ser la convicción de los autores implícitos de que es bueno dar cuenta de diferentes opiniones que conforman el discurso social. En las narconovelas puede que se trate, además, de un recurso para escapar a la censura o a los peligros que podría acarrear el tratamiento de un tema tan espinoso.

Estrechamente relacionado con este rasgo, surge otro que sugiere que distinguir entre los buenos y los malvados no es tan fácil como puede parecer a primera vista. Hablando del asesinato de Santiago Nasar, el narrador en Crónica concluye que se trata de «una muerte cuyos culpables podíamos ser todos» (García Márquez, 2003, p. 95), y Santiago, la víctima de la venganza de los hermanos Vicario, en relación con Divina Flor que sirve en su casa, es retratado como un hombre violento. Por lo tanto, Crónica es una historia de identidades ambiguas, de responsabilidades compartidas, de culpables con cierto grado de inocencia e inocentes que no lo son del todo (Jarvis, 1985), lo cual ha llevado a que Collazos (1983) hable de una justicia comprensiva y generosa en el texto. La misma tendencia a borrar la diferencia tajante entre bandos se manifiesta en muchas novelas sobre narcotraficantes, y María Fernanda Lander (2007) ha apuntado que la sicaresca impele al lector a «descubrir que los conceptos de víctima y victimario pierden su valor semántico tradicional y se tornan indistinguibles» (p. 168). También es significativo lo que Laura Restrepo ha dicho sobre su novela Leopardo al sol (2001): «habría tenido una mala acogida en Colombia por no separar de manera tajante entre los malvados capos y el resto de la sociedad colombiana que supuestamente debería pintarse como inocente» (citada por Manrique, 2007, p. 363).

Una tercera característica estructural de Crónica de una muerte anunciada es su índole circular. El relato comienza con la muerte de Santiago Nasar y termina con ella. La estructura de El divino es idéntica: en su introito se anuncia una muerte y en el curso de la novela se acumulan las señales y las alusiones a esa

futura muerte que se cumple al final. El sicario (1988) de Bahamón Dussán comienza por anunciar el asesinato de un cardenal y termina contando cómo ocurrieron los hechos. Encontramos la misma estructura en El olvido que seremos (2006) de Héctor Abad Faciolince, que puede leerse como una respuesta contundente a novelas sobre narcotráfico, pero que comparte su circularidad, pues comienza anunciando el asesinato del padre y termina con él. En Rosario Tijeras (1999), el lector de Jorge Franco sabe desde el principio que Rosario va a morir, hecho que se cumple al final. Y si bien El ruido de las cosas al caer (Vázquez, 2015) parece contar la historia de una curación y, por lo tanto, suponer un progreso más que un temporalidad cíclica, su narrador predice: «esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, ya ha sucedido antes y volverá a suceder» (p. 15). Como en Crónica de una muerte anunciada, estos textos sugieren que los mismos hechos siempre se repiten, que es imposible escapar de la espiral de la violencia. La circularidad estructural conduce del caos al caos en que todo se acaba. En efecto, pocas son las novelas sobre narcos y sicarios que abren perspectivas hacia un futuro sin mafias, asesinatos y venganzas.

Mafiosos

Gran visibilidad de la polifonía, claro perspectivismo moral y estructura circular: se trata de tres aspectos muy comentados de Crónica. Esto es lo que los distingue de la cuarta relación architextual con la narconovela por cuanto ella revela una faceta del relato de García Márquez que no ha sido comentada antes, un resultado que ilustra la idea –desarrollada por Borges, entre otros textos, en «Kafka y sus precursores» (1952)– de que leer un texto en función de textos posteriores tiene la virtud de dar visibilidad a facetas que antes quedaban en la sombra. Para ello, enfoquemos a Bayardo San Román.

El personaje es familiar para los lectores de García Márquez aunque, sin duda, son más estudiados por la crítica otros personajes de Crónica, como la víctima Santiago Nasar o sus asesinos, Pablo y Pedro Vicario. Esto no debe sorprender por cuanto quien fue el marido de Ángela Vicario por muy breve tiempo, también dura poco tiempo en la novela. Se le presenta al principio de la segunda parte y desaparece prácticamente a su final después de que el narrador haya

comentado su llegada inopinada al pueblo, los fastos de su boda tras el breve cortejo que hizo a Ángela y su decisión de devolverla a la familia la misma noche de la celebración porque no cumple con el requisito de la virginidad. Solo lo encontramos de nuevo brevemente cuando el narrador comenta que volvió a vivir con Ángela, muchos años después de pasados los hechos. Sin embargo, el personaje es más interesante de lo que hace pensar la escasa atención que la crítica le ha dedicado hasta ahora, sobre todo cuando lo leemos en función de los personajes narcotraficantes en la literatura posterior.

Para esta lectura partiremos principal aunque no exclusivamente de una novela que el escritor colombiano Gustavo Álvarez Gardeazábal publicó cinco años después de Crónica, titulada El divino (1986) y que, según Bogdan Piotrowski (2009), inició el subgénero de la novela del narcotráfico. Gardeazábal ha producido una obra sólida que, en comparación con la de García Márquez, tiene una difusión bastante menos internacional. El divino, su décima novela, gira en torno a la figura del capo Mauro Quintero cuando, hecho rico gracias al tráfico de droga, vuelve a su pueblo para la fiesta de El Divino Ecce Homo. Sus vecinos le agradecen su generosidad, por lo cual lo acogen con entusiasmo para las festividades. La novela describe esencialmente los preparativos de estas y la llegada de Mauro y sus sicarios al pequeño pueblo.

Tanto en El divino como en Crónica, el espacio donde ocurre la trama es un pueblo cuya tranquilidad es interrumpida por una fiesta que cobra dimensiones inauditas gracias a un hombre que viene de fuera: nadie sabe de dónde llega Bayardo San Román mientras que el divino Mauro vuelve después de muchos años. Los dos personajes se parecen por ser físicamente atractivos: al divino lo llaman así por su hermosura, por «sus manos fuertes, su cuerpo de gacela africana y su estirpe wildeana» (Álvarez Gardeazábal, 1986, p. 29). En cuanto a Bayardo, según el criterio general del pueblo, está para «embadurnarlo con mantequilla» (García Márquez, 2003, p. 33) y tiene «encantos irresistibles» (p. 38). Aunque en la novelística no todos los narcos y sicarios se presentan en términos de belleza física, sí es cierto que se preocupan por su apariencia (Cardona Zuluaga, 2005; Cuartas, 2010). También en esto se les parece Bayardo que «llegó con una chaqueta corta y un pantalón muy estrecho, ambos de becerra natural, y unos guantes de cabritilla del mismo color» (García Márquez, 2003, p. 33).

Bayardo, además de ser bello y de cuidar su apariencia, es físicamente fuerte: «dejó rezagados a los mejores [nadadores] con veinte brazadas de ida y vuelta a

través del río» (p. 35); mientras a Mauro los pueblerinos lo llamaban «piernas de oro» por la velocidad con la que corre con «unas piernas largas de bailarín de ballet soviético, una mirada de iguana asustada y unos pulmones de fuelle afgano» (Álvarez Gardeazábal, 1986, p. 15). Comparte esta cualidad con otros personajes narcotraficantes en la literatura a los que nunca vemos cansados ni abatidos y que, al contrario, parecen tener una energía ilimitada para dominar la situación y a los demás. Es un primer aspecto que, en sus retratos, apunta a la figura del Übermensch tal y como ha sido pensada por Nietzsche: es un ser que abraza la idea del eterno retorno, al aceptar todo lo que se cruza en su camino, sea alegría o tristeza y sin sentir la necesidad de creer en un objetivo final que cierre la existencia; encarna el sentido de la tierra y no necesita del cielo, y es la figura en la que se expresa la voluntad de poder y el deseo de vencerse a sí mismo (Tanner, 1996). La fuerza vital que irradian Bayardo y Mauro constituye un primer aspecto en su retrato de superhombre.

Otra faceta usualmente destacada de los narcos es su enorme riqueza y el hecho de que no la esconden para guardársela celosamente. Todo lo contrario, la ostentan y comparten, lo cual en muchas ocasiones les ha granjeado la simpatía popular. Bayardo se les parece por cuanto su riqueza es inagotable: «disponía de recursos interminables» (García Márquez, 2003, p. 35). Además, la espectacularidad de la fiesta de boda que financia ilustra que comparte con los narcos su generosidad. Pero los fastos de la boda de Bayardo y Ángela también son una reivindicación del gozo y de la exuberancia pantagruélica. Mediante las escenas que describen hiperbólicamente la comida, la novela celebra los instintos y la buena vida, lo cual hace que la psique individual y colectiva aparezca atraída por el elemento dionisiaco (Peñuel, 1985). La referencia a Nietzsche en Crónica es representativa de ello y también llama la atención sobre cómo el pueblo renuncia a los placeres de la vida en aras de una moral hipócrita. Este aspecto del gozo de los placeres terrestres es omnipresente en El divino y el personaje del mafioso Mauro encarna este otro aspecto vitalista del Übermensch. Para ver cuán presente está este aspecto en la cultura popular sobre el narcotráfico, basta con recordar las reuniones organizadas por los narcos en las telenovelas Narcos o El Chapo, y con pensar en el lujo, la buena bebida y las bellas mujeres a las que aluden los corridos mexicanos que cantan las experiencias suntuosas y placenteras del narcotráfico (Ramírez-Pimienta, 2005).

A menudo es la riqueza la que explica la forma autoritaria de actuar de los narcos que consiguen cuanto desean y que desplazan a los viejos ricos, a veces literalmente, al comprar sus casas. Es un tema central en La Oculta y uno de los

episodios más violentos contados en Cartas cruzadas. En esta novela, un día a un propietario de finca se le acerca un muchacho que le ofrece comprársela, a lo que el propietario contesta que su casa no está en venta. Entonces «el tipo se puso temible. Y, por teléfono, con grosería, le advirtió que mejor consiguiera esa firma si no quería que su mujer fuera viuda en lugar de separada» (Jaramillo Agudelo, 1999, p. 207). Se alude aquí a los nuevos ricos que consiguen poseer fincas y propiedades inmobiliarias sin rehusar la presión ni la violencia. De manera global, la creencia del narco es que todo se puede comprar y que a las personas «basta llegarles al precio» (Campbell, 1995, p. 287). En Crónica de una muerte anunciada, cuando Bayardo San Román sabe que se va a casar, pone sus ojos en la quinta del pueblo que tiene la vista más bonita según Ángela. Su propietario, el viudo de Xius, comienza por decirle que ni pensarlo, que su casa alberga los recuerdos de su difunta esposa. Pero Bayardo llega a ofrecerle tal cantidad de dinero e insistirle tanto que ya no es capaz de negarse al negocio (García Márquez, 2003, p. 46). El viudo de Xius muere poco después de pura tristeza (pp. 44-46). Bayardo actúa como un narco que, por las buenas o por las malas, irrumpe en un espacio ajeno, impone su voluntad y compra las fincas y las tierras de sus antiguos propietarios con su asentimiento o sin este.

El dinero también facilita que se compren personas y permite ejercer autoridad a la hora de elegir una pareja: es gracias a las promesas de riqueza que Bayardo logra convencer a los padres de Ángela Vicario de que lo dejen casarse con ella, a pesar de que esta no quiera. En este sentido, su machismo no se corresponde al de otros personajes masculinos de García Márquez en quienes se mide según el número de hijos que tienen o la cantidad de mujeres que logran hacer suyas. Más bien se cifra en la dificultad y final posibilidad de conseguir a quien quiera, con o sin el acuerdo propio de la persona o ajeno, de su entorno. La dificultad se vence y la prohibición se pasa por alto mediante una oferta financiera. Esta forma de machismo que consiste en reservarse a la mujer o el hombre deseado se encuentra en distintas novelas sobre el narcotráfico. Es por la riqueza de Mauro que el ecuatoriano Héctor Aquiles se acuesta con él, pues quiere conseguir un puesto en su negocio en el Ecuador. En El otro Gómez (2001) de Diego Paszkowski, el narrador al servicio del narcotráfico es rechazado por la mujer que desea hasta que le dice un precio; un enfrentamiento entre dos hombres por una mujer elegida constituye el motor de la trama en El amante de Janis Joplin (2002) de Élmer Mendoza. La mujer se convierte en un objeto de consumo, provoca violencia y es elegida a veces sin que ella lo quiera, como queda demostrado por varios ejemplos en la colección de reportajes reunidos en Miss Narco (2012) por Javier Valdés Cárdenas, periodista asesinado en Culiacán el 15

de mayo de 2017. Este libro también ilustra que las mujeres seleccionadas por los capos suelen serlo por su belleza y no siempre son muy inteligentes. Ahora bien, en esta galería cabría Ángela Vicario, pues era «la más bella de las cuatro [hermanas]» y al mismo tiempo «tenía un aire desamparado y una pobreza de espíritu que le auguraban un porvenir incierto» (García Márquez, 2003, p. 40). Estos aspectos de su retrato hacen pensar en las reinas de belleza que han sido las compañeras indefectibles de muchos narcotraficantes (Valdés Cárdenas, 2012).

Por último, la llegada de Bayardo en Crónica así como la de los narcos en El divino y en otras muchas novelas no solo trae alegría y fiesta sino también violencia y muerte a un pueblo antes relativamente pacífico. En ambas novelas esta llegada produce una víctima que es elegida un poco aleatoriamente y que representa a las víctimas inocentes. Sobre sus muertes las dos novelas contrastan varias opiniones. Pero El divino sugiere que el autor intelectual del asesinato es el capo Mauro y que uno de sus guardianes sicarios lo ha matado materialmente. De manera paralela y hasta cierto punto, Bayardo San Román es el autor intelectual de la muerte de Santiago Nasar. En efecto, y aunque el narrador no lo plantee en estos términos, es difícil que Bayardo hubiera pensado que, al devolver a Ángela Vicario a su familia, no habría consecuencias. Por el carácter de drama de honor del asunto y por el férreo código moral del pueblo, se podía prever que iba a haber un chivo expiatorio. De esto se encargan los hermanos Vicario, que de tal forma se convierten en dos sicarios. El que lo hagan de mala gana, a pie, con cuchillo y por una razón de honor son factores que los distinguen de los sicarios en las narconovelas, que no suelen buscar excusas para eludir su trabajo, cuya arma es de fuego y que pasan veloces en su moto.

Intertextualidad invertida y texto posible

Las numerosas alusiones a la obra de García Márquez pertenecen al micronivel y constituyen guiños claros de parte de los autores de las narconovelas a un escritor al que quieren recordar a pesar de que algunos se distancian de él en su discurso crítico. La polifonía, el perspectivismo y la circularidad remiten a paralelismos architextuales que convierten a Crónica en un antecedente de muchas novelas colombianas contemporáneas, sin que se pueda saber –pues en

materia de genealogía literaria es difícil ir más allá de lo hipotético– hasta qué punto el relato de García Márquez es convocado deliberadamente por los autores, inconscientemente recordado por ellos o solo convertido en el punto de comparación por una lectura que descubre un poco aleatoriamente coincidencias significativas. Por último, al integrar un texto bien conocido en otro sistema relacional e invertir el orden cronológico de la producción a favor de una cronología basada en la recepción por parte del lector, surge un sentido antes insospechado, ya que nos topamos con un personaje emblemático de la narconarrativa en un relato anterior escrito por el máximo representante del realismo mágico. Bayardo San Román se convierte post facto en un personaje que recuerda al del mafioso narco. En su forma de ser y de actuar descubrimos la del capo antes de que el tráfico de drogas hubiera llegado a convertirse en un tema literario importante. Los términos de referencia se confunden, la cronología se borra, los textos se reflejan en una biblioteca universal lo cual, a su vez, ubica en otra perspectiva la transición entre el paradigma García Márquez y el más contemporáneo: aparece una filiación discreta pero pertinente que los relaciona en secreto.

La narconovela se inscribiría, pues, en la continuación de Crónica a menos que optemos por hacer una lectura más creativa según la práctica de los textos posibles y que nos centremos en la potencialidad escondida en Crónica. Posicionándose en la línea representada por el Borges de «Pierre Ménard, autor del Quijote» y, de manera global, por Ficciones, la teoría de los textos posibles considera que la lectura de una obra supone su recreación partiendo del supuesto de que el lector no necesariamente debe adoptar las conclusiones a las que el autor pretende llegar. Se invita al lector a elaborar críticas participativas que consisten en revelar las virtualidades de la ficción, con lo cual su labor evidentemente se acerca a la del escritor y lo cual a su vez contribuye a desdibujar la distinción entre texto y metatexto. Según los teóricos de los textos posibles (Escola, 2012), esta práctica crítica de índole intervencionista es tanto más defendible por cuanto el texto literario es una construcción contingente que incluye líneas descartadas pero aún visibles, proyectos abortados que el autor no logró suprimir del todo.

Entonces, las coincidencias entre el personaje de Bayardo y los narcotraficantes que comenzaron a poblar la novelística colombiana desde la segunda mitad de los ochenta permiten pensar que el personaje de García Márquez no solo se parece y anuncia a los narcos que aparecerán después en la imaginación literaria, sino que él mismo trafica con drogas. En efecto, nadie sabe bien a qué vino

exactamente y su versión de que estaba en busca de una mujer no suena creíble, además de que su forma de hablar no parece muy sincera:

Nadie supo nunca a qué vino. A alguien que no resistió la tentación de preguntárselo, un poco antes de la boda, le contestó: «Andaba de pueblo en pueblo buscando con quien casarme». Podía haber sido verdad, pero lo mismo hubiera contestado cualquier otra cosa, pues tenía una manera de hablar que más bien le servía para ocultar que para decir. (García Márquez, 2003, p. 34)

¿Por qué no imaginar, entonces, que Bayardo se estaba escondiendo, que intentaba presentarse como un hombre decente al casarse con una chica pobre, o que buscaba un lugar para lavar su dinero dando fiestas fastuosas y comprando casas a precios fabulosos?

El propio contexto brinda argumentos para apoyar esta hipótesis basada en el texto. En el momento de la publicación del relato, el tráfico de drogas ya medraba en el país y los narcotraficantes ya se estaban perfilando en la sociedad. En ese mismo año también se creó el grupo paramilitar Muerte a Secuestradores, cuyas actividades se centraban en la región del Magdalena medio (Viáfara Salinas, 2017), no tan lejos de Sucre, donde se ambienta la historia de Crónica. Por esto no es descabellado pensar que el carácter y la manera de actuar de estos nuevos actores sociales hubieran influido en García Márquez al construir a su personaje. Si bien se ha leído Crónica en función de la contienda hispanoárabe (Breiner-Sanders, 1986; Ette, 2010), y a menudo se ha celebrado el talento de García Márquez para recrear artísticamente la época de la violencia y los enfrentamientos decimonónicos entre liberales y conservadores, esta nueva lectura revela la faceta de un escritor dotado de una sensibilidad aguda para dar cuenta de una realidad muy contemporánea y para dar vida a un tipo social que apenas estaba emergiendo. Vista en función de la literatura sobre el tema del narcotráfico que se difundirá después, Crónica no solo anuncia una muerte sino toda una literatura futura.

Referencias bibliográficas

Abad Faciolince

, H. (2015). La Oculta. Barcelona, España: Random House.

Álvarez Gardeazábal

, G. (1987). El divino. Barcelona, España: Plaza y Janés.

Bajtín

, M. (1978). Esthétique et théorie du roman. París, Francia : Gallimard.

Becerra Grande

, E. (2014). El interminable final de lo latinoamericano. Políticas editoriales españolas y la narrativa de entresiglos. Pasavento, 2(2), 285-296.

Borges

, J.L. (1974). Kafka y sus precursores, Obras completas (pp. 710- 712).

Breiner-Sanders

, K. E. (1986). La dimensión histórico-cultural de la violencia en Crónica de una muerte anunciada. Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18 a 23 de agosto, 475-83.

Campbell

, F. (1995). El narcotraficante. En E. Florescano (Ed.), Mitos mexicanos (pp. 283-292). Madrid, España: Aguilar.

Cardona Zuluaga

, P. (2005). Informe de investigación. Estéticas del consumo: héroes, ritos y mitos urbanos. Medellín, Colombia: Eafit.

Collazos

, Ó. (1983). García Márquez: la soledad y la gloria. Barcelona, España: Plaza y Janés.

Cuartas

, P. (2010). El rey está desnudo. Ensayos sobre la cultura de consumo en Medellín. Medellín, Colombia: Alcaldía de Medellín-La Carreta Editores.

Escola

, M. (Ed.) (2012). Théorie des textes possibles. Netherlands, Amsterdam: Rodopi.

Ette

, O. (2010). ¿Quién mató a Santiago Nasar? Indicios arabeamericanos en una crónica de cuatrocientos años de soledad. En E. Rodrigues-Moura (Ed.), Indicios, señales y narraciones. Literatura policíaca en lengua española (pp. 209-230). Innsbruck, Austria: Innsbruck University Press.

García Márquez

, G. (2003). Crónica de una muerte anunciada. Barcelona, España: Debolsillo.

Genette

, G. (1982). Palimpsestes: La littérature au second degré. París, Francia: Seuil.

Herrero-Olaizola

, A. (2007). «Se vende Colombia, un país de delirio»: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente. Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, 61(1), 43-56.

Hoyos

, H. (2015). Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel. New York, United States: Columbia University Press.

Jácome

, M. (2009). La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad Eafit.

Jaramillo Agudelo

, D. (1999). Cartas cruzadas. Ciudad de México, México: Era.

Jarvis

, B. M. (1985). El halcón y la presa: identidades ambiguas en Crónica de una muerte anunciada. En A. Hernández de López (Ed.), En el punto de mira: Gabriel García Márquez (pp. 219-230). Madrid, España: Pliegos.

Lander

, M. F. (2007). La voz impenitente de la «sicaresca» colombiana. Revista Iberoamericana, 73(218), 165-177.

Manrique

, J. (2007). Entrevista con Laura Restrepo. En E. Sánchez-Blake y J. Lirot (Eds.), El universo literario de Laura Restrepo (pp. 353-367). Barcelona, España: Taurus.

Montt

, N. (2014). El Eskimal y la Mariposa. Madrid, España: Punto de Lectura.

Osorio

, Ó. (2014). El narcotráfico en la novela colombiana. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Osorio

, Ó. (2015). El sicario en la novela colombiana. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Peñuel

, A. M. (1985). The sleep of vital reason in García Márquez’s Crónica de una muerte anunciada. Hispania, 68(4), 753-766.

Piotrowski

, B. (2009). Algunos aspectos axiológicos en la narrativa sobre el narcotráfico en Colombia. Iberoamericana, 9(35), 127-135.

Polit Dueñas

, G. (2013). Narrating Narcos. Culiacán and Medellín. Pittsburgh, United States: University of Pittsburgh.

Ramírez-Pimienta

, J. C. (2005). Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes. Studies in Latin American Popular Culture, 23, 21-41.

Restrepo

, L. (2004). Delirio. Madrid, España: Alfaguara.

Rodríguez-Vergara

, I. (1991). El mundo satírico de Gabriel García Márquez. Madrid, España: Pliegos.

Sánchez Prado

, I. M. (2005). Violencia exótica y miedo neoliberal. Casa de las Américas, 240, 139-53.

Tanner

, M. (1996). Nietzsche. Oxford, UK: Oxford: University Press.

Valdés Cárdenas

, J. (2012). Miss Narco. Belleza, poder y violencia. Historias reales de mujeres en el narcotráfico mexicano. Madrid, España: Punto de Lectura.

Vásquez

, J. G. (2015). El ruido de las cosas al caer. Barcelona, España: Debolsillo.

Viáfara Salinas

, D. (2017). A medic's life within a cocaine-fueled paramilitary organization. En A. Farnsworth-Alvear et al., The Colombia reader: history, culture, politics (pp. 387-396). North Carolina, United States: Duke University Press.

---

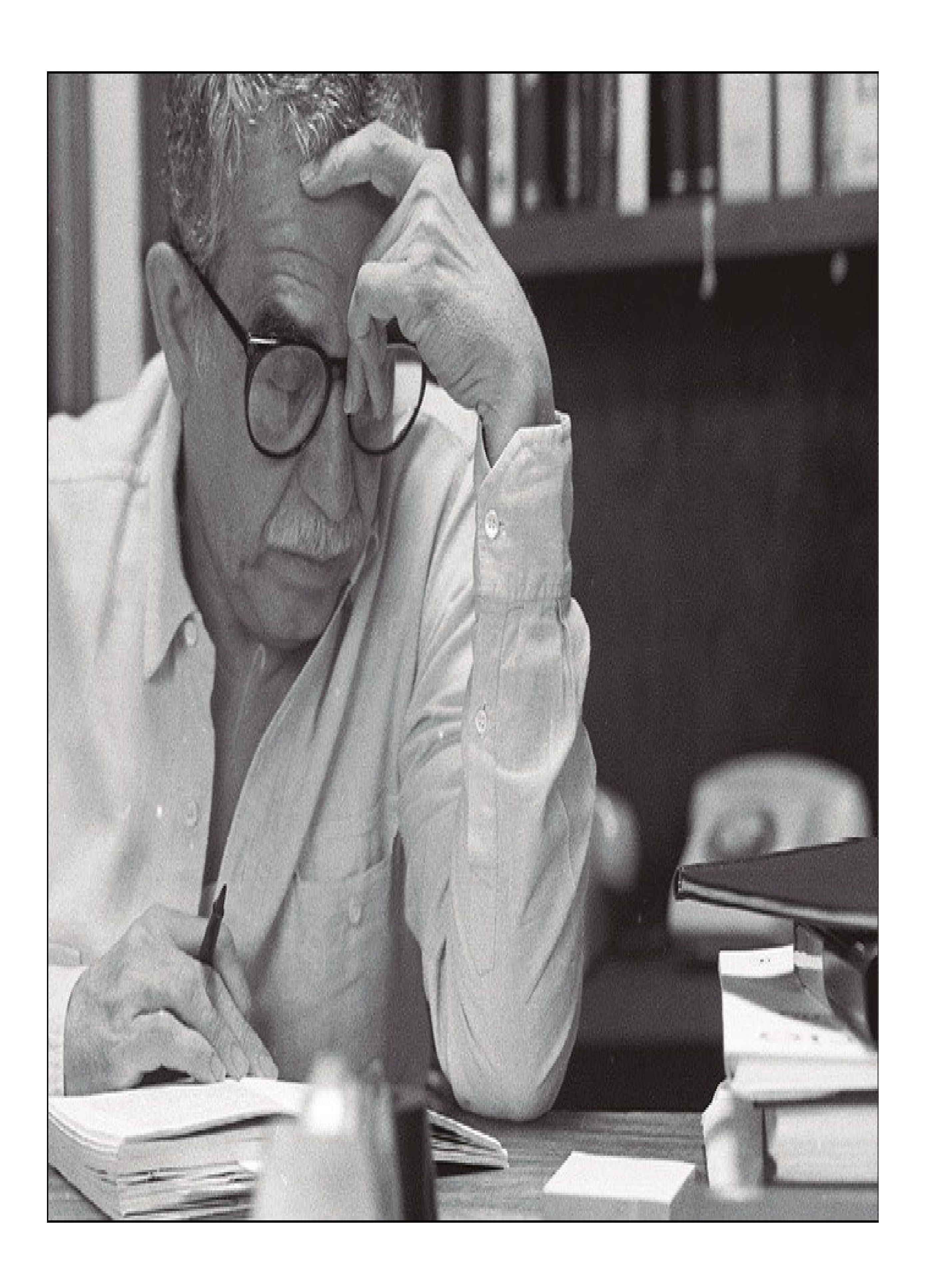
92. Primera publicación en la revista Romance Notes, vol. 58, núm. 1, 2018, pp. 137-47, editada por la University of North Carolina at Chapel Hill.

93. Agradezco a mis amigos y colegas Álvaro Ceballos Viro y Alfredo Segura

Tornero su relectura del texto.

94. Véanse Sánchez-Prado (2005) y Herrero-Olaizola (2007) para diagnósticos respectivamente sobre México y Colombia.

95. Para nuestro propósito, esta distinción no es imprescindible.



El viaje: Europa versus América en Doce cuentos peregrinos [96]

María Isabel Martínez

El tema del viaje es un motivo clásico en nuestra tradición literaria. Literatura de viajes llamamos a todo un elenco de obras. También se usa el término novela itinerante para indicar esta condición de relatos en los que los personajes se mueven entre espacios diversos y ello constituye una peculiar forma de escritura. Pensemos, por ejemplo, en formas literarias como la novela picaresca en la que el principio vertebrador es el principio de viaje y donde nos encontramos también con personajes inadaptados a la búsqueda de un espacio en el cual poder integrarse. En Doce cuentos peregrinos , García Márquez plantea el tema de la confrontación entre Europa y América como dos espacios antagónicos y, relacionado con ambos espacios, el tema del viaje al que se ven abocados los personajes de los cuentos.

Ya en el prólogo observamos un primer apunte al tema de la inadaptación. García Márquez nos cuenta que soñó con su propia muerte y su funeral, lo que le sirvió para tomar conciencia de su propia identidad y pensó que era un buen momento para escribir sobre «las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa». El propio autor nos cuenta cómo se gestaron los finalmente doce cuentos que sobrevivieron a los avatares del tiempo. Los primeros momentos en los que surgió la idea venían ya ligados a una experiencia de viaje, experiencia dolorosa, pues surge a partir del abandono de la Patria hacia tierras extrañas. Dadas las vicisitudes por las que pasaron los cuentos en sus primeros momentos, pensó García Márquez que tal vez estaba equivocando el género al que debía adscribirlos, el molde en el que debía ubicarlos, y así fue como algunos peregrinaron desde la nota de prensa hasta el serial de televisión o la gran pantalla.

Una vez escritos y salvados los doce que integran la colección, García Márquez, en parte por su fidelidad a la realidad que encontramos en la base de toda su producción, y en parte por su teoría sobre la realidad y la imaginación, optó por postergar la publicación de los cuentos aproximadamente un año más: decidió viajar de nuevo a las ciudades europeas donde ocurrían los cuentos para comprobar la fidelidad de sus recuerdos. En este viaje, comprobó que ninguna de ellas –Barcelona, Ginebra, Roma, París…– tenía mucho que ver con sus recuerdos. Al regresar de aquel viaje reescribió todos los cuentos de nuevo sin

preocuparse en exceso de dónde acababa la realidad y dónde empezaba la imaginación.

El término peregrinos que aparece en el título se nos presenta como símbolo bisémico, tanto por la compleja y azarosa trayectoria de los cuentos hasta ver su publicación, como por la condición de peregrinos de los personajes que los protagonizan. Un buen estudio del concepto de peregrinaje, en relación con la obra que nos ocupa, es el que propone Eva Valcárcel (1997):

El mito del peregrino subraya en el viaje el carácter inherente de la transitoriedad del presente frente a los fines perseguidos y presentidos que son de naturaleza superior e ignota. Por ello, el peregrino en términos cristianos, ha de estar impregnado de idealismo. (p. 371)

Para Valcárcel es evidente en la intención de la obra el concepto de Europa como espacio ajeno, incluso hostil, aunque aceptado por los personajes de los cuentos como un espacio de tránsito natural e inevitable en muchas ocasiones. Si reflexionamos un poco, también para García Márquez es Europa un espacio en el que se mueve sin dejar de ser un extranjero. Es, por lo tanto, su propia experiencia la que se esconde a menudo detrás de las vidas de los latinoamericanos que aparecen en los cuentos, lo cual, como sabemos, no es nada nuevo para el colombiano, que ha dicho en más de una ocasión que no hay una sola línea en ninguno de sus libros que no tenga su origen en un hecho real, y también que escribe muchos años después de que haya pasado el suceso. El proyecto de Cien años de soledad lo arrastró García Márquez durante muchos años hasta que, ya maduro, lo materializó en su novela magistral. El acontecimiento que se narra en Crónica de una muerte anunciada le rondó la cabeza durante treinta años. Cuando decidió escribir esta historia, su amigo Álvaro Cepeda Samudio lo previno sin reticencia diciéndole que a esa historia le faltaba una pata: encontrar ese final imprevisto que quería. Ramón Vinyes le dijo: «Cuéntala mucho, es la única manera de descubrir lo que una historia tiene por dentro». Así lo hizo, y cuando Álvaro Cepeda le dijo: «Tengo una vaina que te interesa, Bayardo San Román volvió a buscar a Ángela Vicario». Ese era sin duda el final que le faltaba. Se fue García Márquez a buscar a ambos a Manaure para que le contaran los secretos de su reconciliación increíble.

Esto ocurre también con los cuentos peregrinos –él mismo nos lo explica en el prólogo–. Aparece la necesidad de la perspectiva en el tiempo, la cual limitará, estrechará y borrará definitivamente los campos entre realidad y ficción.

Las ficciones pasan del ambiente tropical y ardiente del Caribe al frío y racional ambiente europeo. Hay una clara reducción radical del espacio. En ese microcosmos (Viena, París, Madrid, Ginebra, Barcelona) de grandes urbes, se refleja el macrocosmos que es la realidad europea. La temática de los cuentos gira en torno a las desgracias que padecen los latinoamericanos en Europa. El tema va indefectiblemente unido a los espacios; de ahí que sea en Europa donde los personajes de los cuentos encuentran la incomprensión, la soledad, la locura, la muerte, al fin. Entre todos ellos es quizá la incomprensión y la soledad el mensaje más significativo sobre el que el autor quiere hacernos reflexionar. Ya en su discurso para la recepción del Premio Nobel exponía su queja, la queja de un latinoamericano porque se interpreta su mundo dentro de los esquemas europeos y pedía un poco de comprensión.

Las historias de Doce cuentos peregrinos son historias espacialmente europeas protagonizadas por personajes ajenos a Europa. Como podemos observar al leer los cuentos, en cada uno los espacios son distintos pero todos ellos con un denominador común: es el marco único, dentro de un contexto general de extrañamiento en el que prevalece el hecho experimentado del ámbito siempre ajeno. García Márquez nos sitúa en los cuentos ante el hecho consumado del desplazamiento en el espacio de los personajes bajo el signo del peregrinaje. Sus desplazamientos son obligados, pues les falta un requisito sin el cual no pueden considerarse hombres. Su verdad es su única verdad. Buscan la santidad, el cumplimiento de un sueño, la salud, la comunicación o la compañía; todos ellos peregrinos frente al cumplimiento de su tiempo vital.

El término peregrino designa al hombre que se siente extranjero incesantemente en la realidad extraña que lo ignora a la vez que lo transforma en lo cualitativo, aunque no en lo esencial. El cronotopo del viaje, o, mejor dicho, la llegada a un medio extraño, supone un símbolo de la incomunicación del hispanoamericano en Europa. Ese medio extraño se conforma como un espacio ciertamente hostil y para acentuar dicha hostilidad se vale García Márquez de imágenes nada habituales en Europa y sí mucho más normales en Hispanoamérica.

No es esta la primera obra en la que García Márquez utiliza el motivo del viaje, pues también está presente en otros relatos suyos anteriores como La siesta del

martes o La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Existen, asimismo, en las obras de García Márquez, personajes cuya vida itinerante los convierte en viajeros perennes como, por ejemplo, Blacamán. Las causas y dirección de los viajes varían de unos cuentos y de unos personajes a otros. En Buen viaje, señor Presidente el propósito del viaje a Ginebra del presidente exiliado es encontrar un remedio para un dolor que en Martinica no supieron diagnosticar. Además de recibirlo una naturaleza hostil, asistimos a su llegada a una Europa que diluye su personalidad y lo hace parte de un anónimo colectivo. No es la primera vez que el presidente llega a Ginebra y su visión de la ciudad es diametralmente opuesta a la que tuvo en su primera visita:

Cuando vino a Ginebra por primera vez el lago era sereno y diáfano, y había gaviotas mansas que se acercaban a comer en las manos, y mujeres de alquiler que parecían fantasmas de las seis de la tarde, con volantes de organdí y sombrillas de seda. Ahora la única mujer posible, hasta donde alcanzaba la vista, era una vendedora de flores en el muelle desierto. Le costaba creer que el tiempo hubiera podido hacer semejantes estragos no sólo en su vida sino también en el mundo […] Los años de la gloria y el poder habían quedado atrás sin remedio y ahora sólo permanecían los de la muerte. (García Márquez, 1992, pp. 23-24)

Como vemos, el personaje es un viajero que ya visitó Ginebra en una ocasión anterior a la actual. Cuando compara la ciudad en sus dos visitas, observamos una visión descorazonadora. La naturaleza es, en Ginebra, extrema como puede serlo en el Caribe. Es curiosa esta transposición de fenómenos atmosféricos a la vieja Europa. Cuando describe el tiempo en La Martinica, lo llena de connotaciones positivas, a pesar del extremo calor:

Él se quedaba en la hamaca hasta el mediodía, leyendo al arrullo del ventilador de aspas del dormitorio. Su mujer se ocupaba de los pájaros que criaba en libertad aun en las horas de más calor, protegiéndose del sol con un sombrero de paja de alas grandes, adornado de frutillas artificiales y flores de organdí. Pero cuando bajaba el calor era bueno tomar el fresco en la terraza, él con la vista fija en el mar hasta que se hundía en las tinieblas, y ella en su mecedor de mimbre,

con el sombrero roto y las sortijas de fantasía en todos los dedos, viendo pasar los buques del mundo. (García Márquez, 1992, p. 43)

En cambio, cuando habla del tiempo en Ginebra, lo hace con expresiones como las que siguen:

–El lago se encrespó como un océano embravecido, y un viento de desorden espantó a las gaviotas y arrasó con las últimas hojas. (p. 25)

–Subieron los tres pisos empinados hasta una mansarda con una sola claraboya que daba a un cielo de ceniza. (p. 46)

–Temeroso del invierno que se anunciaba muy severo, y que en realidad fue el más crudo de lo que iba del siglo… (p. 54)

–Permaneció en el pescante del último vagón despidiéndose con el sombrero bajo el azote del vendaval. (García Márquez, 1992, pp. 54-55)

Vivir en Ginebra se considera un mal menor y siempre encontramos la nostalgia del paraíso perdido. Tampoco el espacio interior que se describe en Buen viaje, señor Presidente es positivo, tanto en lo que se refiere a la casa de Homero y Lázara, como en lo referente al hotel en el que vive el Presidente:

Vivían en una sala y dos dormitorios en el octavo piso sin ascensor de un edificio de emigrantes africanos (García Márquez, 1992, p. 35)

Tuvo que pedir prestado a una vecina tres juegos de cubiertos de alpaca y una ensaladera de cristal, a otra una cafetera eléctrica, a otra un mantel bordado y una vajilla china para el café. Cambió las cortinas viejas por las nuevas, que sólo usaban en los días de fiesta, y les quitó el forro a los muebles. Pasó un día entero fregando los pisos, sacudiendo el polvo, cambiando las cosas de lugar, hasta que logró lo contrario de lo que más les hubiera convenido, que era conmover al

invitado con el decoro de la pobreza. (García Márquez, 1992, pp. 35-39)

La primera sorpresa de ambos fue que el desterrado ilustre viviera en un hotel de cuarta categoría en el barrio triste de La Grotte, entre emigrantes asiáticos y mariposas de la noche, y que comiera solo en fondas de pobres, cuando Ginebra estaba llena de residencias dignas para políticos en desgracia. Desde el principio del relato, observamos una intensa falta de comunicación entre los dos continentes. La visión que el presidente tiene de América, su propio continente, es devastadora, pero parece culpar a Europa de esta situación. Sin embargo, asistimos a un cambio de perspectivas a lo largo del relato, pues finalmente vuelve a su país e incluso se plantea liderar un movimiento renovador por una patria digna.

Tampoco de los personajes que el presidente encuentra en Ginebra se nos proporciona una visión amable. Nos describe al médico como «pequeño y lúgubre», desagradable es también la florista que le llama la atención por coger una flor de un jardín público y del mesero del restaurante en el que come con Homero dice: «dejó una propina que sólo mereció un gruñido del mesero». Tampoco el vendedor de la joyería merece adjetivos positivos: «un vendedor vestido de etiqueta, enjuto y pálido». Mientras que de las señoras ricas de Ginebra dice que «se lucían con sus invitados haciéndoles creer que eran ellas las que cocinaban los excitantes platos antillanos». En cambio, se proporciona una visión positiva de los personajes latinoamericanos presentes en el relato, tanto del presidente como de la pareja formada por Homero y Lázara. Es más, se trasciende de los personajes para ampliar esta visión positiva al modo de ser «caribe», cuando dice «su sentido caribe de la hospitalidad se impuso sobre sus prejuicios». Existen claros puntos de conexión entre el presidente y Lázaro de Tormes. La relación que se establece entre Lázaro y el escudero presenta una gran similitud con la que hay entre el presidente y el matrimonio de Homero y Lázara. Observamos que tanto Lázaro de Tormes como Lázara Davis (notemos la similitud de los nombres) auxilian al escudero y al presidente:

A última hora el dinero no alcanzó para tanto, y Lázara quiso completarlo a escondidas de su marido con un rasguño más en los ahorros de los hijos, pero también allí encontró menos de lo que suponía. Entonces Homero le confesó que

lo había cogido a escondidas de ella para completar la cuenta del hospital.

Bueno –se resignó Lázara–. Digamos que era el hijo mayor. (García Márquez, 1992, p. 54)

Hay, no obstante, una diferencia muy significativa en el modo de reaccionar de ambos personajes; mientras el hidalgo huye, abandonando a Lázaro, el presidente de Buen viaje, señor Presidente no abandona a quienes lo han ayudado.

Dice sobre este tema José Manuel Camacho (1997):

García Márquez ha querido con este hermoso relato dar una puntada más en ese inmenso tapiz de relaciones humanas que constituye su universo ficticio. A diferencia del autor anónimo del lazarillo, quien golpea a su protagonista en las mismas entrañas con la huida truculenta del hidalgo, el narrador colombiano ha ofrecido a sus lectores una prueba más de la solidaridad humana como único medio para que las estirpes, cualquiera que sea su condición, no estén por siempre condenadas a la soledad. Por eso, el viejo presidente no abandona a sus fieles conciudadanos y, al contrario del rancio escudero español, decide retomar la lucha política con los bríos juveniles de quien se sabe cercano a la muerte y se aferra con uñas y dientes a la vida. (p. 13)

Siguiendo con el análisis de los motivos que mueven a viajar a los peregrinos de nuestros cuentos, observamos que en La santa Margarito Duarte viaja en busca de la canonización de su hija, aunque en el fondo asistimos más bien a la canonización del propio Margarito. Podríamos decir que no es Margarito Duarte el único candidato a la canonización; yendo un poco más lejos, hacemos nuestra la opinión de Palencia-Roth (1997) que dice que el santo es el propio García Márquez:

El santo aquí es un poco el mismo García Márquez. Su calvario, su vía sagrada,

es, en parte, el proceso de creación que resulta en el libro que tenemos en nuestras manos. Metafóricamente, estos doce cuentos y el prólogo son indicios del milagro.

Seguir escribiendo, seguir trabajando, seguir labrando, piedra a piedra, esa gran catedral de sus Obras completas seguir todo esto con plena conciencia de la muerte, de la extinción inevitable de su voz, y seguirlo todo con aquella paciencia de un humilde cantero o de un carpintero, es demostrar –me parece– la vocación de un artesano de la palabra, de un santo de la literatura. Quizás sin darse cuenta, o quizás a plena conciencia, a través del cuerpo incorrupto que es su obra literaria, hija de su imaginación, García Márquez lleva ya más de cuarenta años luchando en vida por su propia canonización. Aunque ya la consiguió con sus obras anteriores y con el premio Nobel, no importa. Él seguirá luchando. Porque para él, escritor de la literatura universal, el peregrinaje termina sólo con la muerte. (pp. 88-89)

Margarito Duarte salía, por primera vez, de su aldea del Tolima en los Andes colombianos para ir a Roma. La sensación de soledad y de indefensión, como podemos suponer, es intensa. El prodigio de la santa convierte lo que era una causa particular en un asunto de la nación, que hizo una colecta pública para que Margarito Duarte viajara a Roma a batallar por una causa que ya no era solo suya, ni del ámbito estrecho de su aldea, sino de toda la sociedad. Margarito Duarte siempre se nos muestra recto en su proceder; escribía en su cuaderno todos los gastos para rendir cuentas a la gente de su aldea. En un intento por adaptarse al nuevo espacio, aprende italiano, conoce Roma y cambia su vestuario y sus costumbres.

En El avión de la bella durmiente un desplazamiento en avión permite a un pasajero contemplar la belleza de su compañera de asiento, mientras ella duerme. No llega a establecerse apenas ninguna comunicación entre los dos viajeros. En este caso, el sentido del viaje es precisamente permitir al personaje vivir esta experiencia amorosa individual. La belleza de la mujer está hiperbolizada y es el símbolo de la belleza de la mujer del Caribe.

Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras

verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y una aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes. Estaba vestida con un gusto sutil: chaqueta de lince, blusa de seda natural con flores muy tenues, pantalones de lino crudo, y unos zapatos lineales del color de las buganvilias. «Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida». (García Márquez, 1992, p. 81)

Al terminar el vuelo, la mujer desapareció de la misma forma enigmática como había surgido. Los personajes europeos que aparecen en el relato son, por el contrario, definidos con marcas negativas. La azafata es calificada de «cartesiana» y no es mejor la descripción de la anciana holandesa que «despatarrada de mala manera en la poltrona parecía un muerto olvidado en el campo de batalla». En lo que se refiere a los personajes, se observa también este mismo enfrentamiento entre Europa y América. Un ejemplo más puede ilustrar esta cuestión. El tema de los olores siempre ha sido importante en la obra de García Márquez. Recordemos que la institutriz del relato El verano feliz de la señora Forbes olía a orín de mico, el olor de la civilización; pues bien, aquí, en El avión de la bella durmiente, se levanta de la muchedumbre un olor de rebaño, mientras que sobre la piel de la bella mujer «exhalaba un hálito tenue que sólo podía ser el olor propio de su belleza».

Me alquilo para soñar nos cuenta una situación bastante insólita, que nos sorprende ya desde el título y que, poco a poco, vamos aceptando conforme vamos leyendo la historia. La protagonista es una colombiana que lleva el sobrenombre de Frida –observemos las connotaciones «freudianas» del nombre– y que tiene la habilidad de interpretar los sueños. Desplazada a Europa, concretamente a Viena, como todos los peregrinos de nuestros cuentos, buscando una vida mejor, encontrará la misma incomprensión y hostilidad que el resto de los protagonistas de los cuentos; es ante su situación de desempleo, cuando Frida decide convertir su habilidad en oficio, trabajando con diferentes familias, soñando para ellas.

María de la Luz Cervantes, protagonista del relato Sólo vine a hablar por teléfono, realiza su personal peregrinaje junto a Saturno el Mago desde el continente americano hasta la vieja Europa, concretamente hasta Barcelona, para encontrar una cierta madurez personal y afectiva, tras varias aventuras amorosas fallidas, y una deseable estabilidad económica. Sin embargo, cuando parece

haberlo conseguido, su mundo se disuelve en un mundo de pesadilla e irracionalidad que desemboca en la tragedia. De nuevo, nos hallamos ante la imposibilidad de un desarrollo personal positivo dentro del ámbito ajeno y hostil que es Europa. Algo tan cotidiano como un viaje familiar en época de vacaciones por la campiña toscana llega a convertirse en un suceso cargado de irracionalidad y terror en «Espantos de agosto».

Como vemos, los motivos de los viajeros para emprender el viaje son muy variados, aunque coinciden en múltiples detalles recurrentes y uno de ellos es la poca hospitalidad con que Europa los acoge. María dos Prazeres, que dedica toda la vida a su profesión de prostituta, lo que encuentra en Barcelona donde reside cincuenta años es el estatus de puta retirada que posee un entresuelo en ruinas en el pueblo de Grácia, ya digerido por la expansión de la ciudad. En Diecisiete ingleses envenenados encontramos un motivo diferente para el viaje que traslada a Prudencia Linero a Roma. Es un motivo de carácter religioso; se trata, en este caso, de un auténtico peregrinaje, en el sentido bíblico, pues Prudencia Linero ha hecho una promesa de llevar hábito de penitente si Dios le concede la gracia de ver al Papa en Roma. A pesar de que está a punto de ver cumplido su sueño, es incapaz de soportar el ambiente de la Roma que la acoge y acaba aislándose en la habitación del hotel y refugiándose en sus creencias caribeñas:

[…] la señora Prudencia Linero pasó los cerrojos de la habitación. Luego rodó contra la puerta la mesita de escribir y la poltrona, y puso por último el baúl como una barricada infranqueable contra el horror de aquel país donde ocurrían tantas cosas al mismo tiempo. Después se puso el camisón de viuda, se tendió bocarriba en la cama, y rezó diecisiete rosarios por el eterno descanso de las almas de los diecisiete ingleses envenenados (García Márquez, 1992, p. 175).

Recién casados en Cartagena de Indias, Billy Sánchez y Nena Daconte se desplazan hasta Madrid y desde allí atraviesan España hasta territorio francés para encontrar la más absurda de las muertes: la muerte por desangramiento tras pincharse la joven en un dedo con la espina de una rosa. El motivo de este viaje es, pues, un motivo tan cotidiano como el viaje de novios de una pareja recién casada. No es, sin embargo, la muerte de Nena Daconte lo más importante que nos quiere contar el autor en El rastro de tu sangre en la nieve, sino la serie de

calamidades que «acogen» a Billy Sánchez en París.

Los viajeros hispanoamericanos de los cuentos encuentran en Europa no solo una naturaleza hostil y unos interiores sórdidos, sino que también los europeos están dibujados con unos trazos bastante negativos. Si realizamos un rastreo de este tema de la hostilidad de la naturaleza que recibe a los viajeros en la vieja Europa, observamos que de forma recurrente se acude a imágenes de desmesura e irracionalidad. Ya hemos visto el espacio hostil que supone la ciudad de Ginebra que recibe al peregrino azotada por una cuchillada invernal; por su parte, Roma sucumbía en el sopor de agosto:

«Después del almuerzo Roma sucumbía en el sopor de agosto. El sol de mediodía se quedaba inmóvil en el centro del cielo» (p. 66).

Caía sin cesar una llovizna boba como de caldo tibio, la luz de diamante de otros tiempos se había vuelto turbia, y los lugares que habían sido míos y sustentaban mis nostalgias, eran otros y ajenos […] Los árboles de la Villa Borguese estaban desgreñados bajo la lluvia, el galopatoio de las princesas tristes había sido devorado por una maleza sin flores, y las bellas de antaño habían sido sustituidas por atletas andróginos travestidos de manolas. El único sobreviviente de una fauna extinguida era el viejo león, sarnoso y acatarrado, en su isla de aguas marchitas. Nadie cantaba ni se moría de amor en las tractorías plastificadas de la Plaza de España. Pues la Roma de nuestras nostalgias era ya otra Roma antigua dentro de la antigua Roma de los Césares. (García Márquez, 1992, p. 76)

Este ambiente sufre un fuerte deterioro con el paso del tiempo: «La Roma eterna mostraba los primeros síntomas de la decrepitud» (García Márquez, 1992, pp. 66-76).

Encontramos en el cuento El avión de la bella durmiente dos manifestaciones de las fuerzas de la naturaleza: una de ellas fiera, la que corresponde al espacio europeo, concretamente París, otra la noche del Atlántico, inmensa y límpida:

La radio anunció esta mañana que será la nevada más grande del año. Se

equivocó: fue la más grande del siglo […] A la hora del almuerzo habíamos asumido nuestra conciencia de náufragos. (pp. 83-84)

La tormenta más grande del siglo había pasado, y la noche del Atlántico era inmensa y límpida, y el avión parecía inmóvil entre las estrellas (García Márquez, 1992, p. 86).

El tiempo atmosférico sigue siendo extremo. Me alquilo para soñar comienza ya con una situación de naturaleza ciertamente irracional:

A las nueve de la mañana, mientras desayunábamos en la terraza del Habana Riviera, un tremendo golpe de mar a pleno sol levantó en vilo varios automóviles que pasaban por la avenida del Malecón, o que estaban estacionados en la acera, y uno quedó incrustado en un flanco del hotel […] Tuvo que ser un maretazo colosal, pues entre la muralla del malecón y el hotel hay una amplia avenida de ida y vuelta, así que la ola saltó por encima de ella y todavía le quedó bastante fuerza para desmigajar el vitral. (García Márquez, 1992, p. 93)

La profesión de la protagonista es ciertamente rara y ella no había pensado que la facultad que tenía de soñar e interpretar los sueños pudiera ser un oficio hasta que «la vida la agarró por el cuello en los crueles inviernos de Viena».

Y no es solo la naturaleza la que es hostil en el espacio europeo, sino que también lo son los espacios interiores y las ciudades. Viena, por ejemplo, se nos presenta como un desecho de lo que fue: ciudad imperial antaño, convertida hoy en «paraíso del mercado negro y el espionaje mundial». Sin embargo, cuando se trata de definir con algún adjetivo a personajes latinoamericanos que pululan en estos espacios europeos, observamos que estos adjetivos suelen ser positivos. Por ejemplo, en este relato cuando explica cómo recogieron los destrozos causados por el golpe de mar, se alude a los personajes como «los alegres voluntarios cubanos».

También la noche que María de la Luz Cervantes sufrió una avería en su coche era una tarde de «lluvias primaverales» en abril, en Barcelona, pero su marido no

se preocupó, en principio, por la tardanza, porque la achacó a la «ferocidad de las lluvias que asolaron la provincia aquel fin de semana». La forma de muerte a la que el viaje y sus vicisitudes acercan a la viajera es en este caso a la disolución de la identidad y la locura. Son viajes sin retorno e indefectiblemente con un desenlace fatal. María de la Luz ya no abandonará jamás el encierro y su identidad quedará diluida entre las paredes de su cárcel a la que parece adaptarse hasta el punto de abandonar su obsesión por comunicarse, representada por el símbolo del teléfono. En Sólo vine a hablar por teléfono el espacio interior donde se encuentra recluida la protagonista también está dibujado con rasgos tremendistas:

Esto ha sido la muerte. No tuvieron tiempo de sentarse. Ahogándose en lágrimas, María le contó las miserias del claustro, la barbarie de las guardianas, la comida de perros, las noches interminables sin cerrar los ojos por el terror. (García Márquez, 1992, p. 123)

En este caso hay una fuerte crítica tanto a la institución del psiquiátrico como a sus encargados, a los que se describe como personas frías, violentas, animalizadas y corruptas. La pesadilla, para María de la Luz, no acabará nunca y se deduce que para Saturno acaba cuando vuelve a su país.

Así mismo, el espacio hostil que «acoge» a los viajeros de Espantos de agosto es un castillo inmenso y sombrío. Este relato es, tal vez, el más terrorífico de todos. El espacio exterior es, en este caso, la campiña italiana (Arezzo). También en este cuento aparecen dos veces referencias al tema del olor, el olor a fresas recién cortadas, como símbolo de muerte.

La lluvia, motivo que tanto gusta al escritor colombiano, hace también acto de presencia en María dos Prazeres:

«No llevaba abrigo, a pesar de la primavera incierta de Barcelona, cuya llovizna de vientos sesgados la hacía casi siempre menos tolerable que el invierno» (p. 137).

Había escrito los nombres en las tres lápidas y bajaba a pie hacia la estación de autobuses cuando quedó empapada por completo por las primeras ráfagas de lluvia. Apenas si tuvo tiempo de guarecerse en los portales de un barrio desierto que parecía de otra ciudad, con bodegas en ruinas y fábricas polvorientas, y enormes furgones de carga que hacían más pavoroso el estrépito de la tormenta. (García Márquez, 1992, p. 152)

También el espacio interior en el que se mueve la protagonista es bastante sórdido:

Había comprado el entresuelo en ruinas, siempre oloroso a arenques ahumados, cuyas paredes carcomidas por el salitre conservaban todavía los impactos de algún combate sin gloria. No había portero, y en las escaleras húmedas y tenebrosas faltaban algunos peldaños. (García Márquez, 1992, p. 143)

La incomprensión del espacio que acoge a los peregrinos es evidente en Diecisiete ingleses envenenados. Para Prudencia Linero, Europa es un mundo indescifrable, en el que se hablan idiomas herméticos, en el que la muerte no es reverenciada sino ignorada. Ella que viaja a Roma para ver al Papa antes de morir, se choca con la muerte, inexplicable y absurda, en medio de un ambiente caótico y amenazador, frente al cual se siente absolutamente indefensa. Todo la impresiona y la sobrecoge. Se asusta de la crueldad de dejar los cadáveres flotando en el mar. Sin hacerlo de forma explícita, establece el autor en ese momento del relato un paralelismo con su cuento El ahogado más hermoso del mundo, en el que el ahogado recibe un trato muy diferente, mucho más piadoso y ennoblecedor, en esa continua confrontación que establece García Márquez entre los dos espacios: América y Europa.

Es interesante, en relación con lo que estamos comentando, la opinión de Javier de Navascués (1997) sobre este relato:

Lo que rebosa el colmo del asombro de Prudencia Linero es la muerte, absurda y

grotesca, de los diecisiete ingleses intoxicados. La protagonista se encierra dos veces en su habitación, espantada del tremendo desbarajuste que encuentra fuera. Su situación acaba siendo de reclusión e incomunicación voluntaria para evadirse del caos. (p. 461)

Su sentimiento de nostalgia lo demuestra Prudencia Linero cuando busca continuamente semejanzas entre su tierra y la tierra extraña a la que llega. Cuando llegó al puerto de Nápoles pensó que tenía el mismo olor que el puerto de Riohacha. También cuando vio a un adolescente lánguido le gustó de inmediato, porque le recordaba a su nieto. Es este uno de los relatos más significativos en lo que se refiere al tema de la confrontación entre Europa y América. Entre los múltiples aspectos de contraste, destacaremos algunos. Los italianos, que durante el viaje en barco habían dado calor humano a Prudencia Linero, cuando están cercanos al desembarco, se muestran distantes. La protagonista se muestra compasiva ante la visión del ahogado, mientras que es notoria la superficialidad de los italianos. La cicatería también define a los habitantes de este país: la racionalidad del europeo se muestra como un defecto de su condición. La visión de los italianos por parte del cura yugoslavo es positiva; al fin y al cabo, también el cura es europeo. Para Prudencia Linero, por el contrario, la perspectiva es absolutamente contraria: ante la visión de una ciudad monumental, las impresiones son negativas; se sintió amenazada por la misma muerte sin gloria de los pollitos en el muelle; sus pensamientos son negativos sobre la situación en Italia después de la guerra; considera una brutalidad comer pajaritos fritos, como hacen los italianos. El ambiente a Prudencia Linero le parece de catástrofe. Las lágrimas la redimen de todo el dolor acumulado, el dolor del extranjero en un país del que no entiende sus claves. Finalmente parece que su experiencia de Europa es absolutamente desesperanzadora y que solo existía para ella una razón para estar en aquel país indeseable.

Si retomamos el tema que estábamos comentando de la naturaleza y el espacio hostiles que reciben a los viajeros en el resto de relatos de la serie, observamos que se siguen confrontando los dos espacios antagónicos y que la incomprensión hacia el latinoamericano desemboca fatalmente en la muerte. En Tramontana la naturaleza se ceba en el pueblo de Cadaqués con un «viento de tierra inclemente y tenaz, que, según piensan los nativos y algunos escritores escarmentados, lleva consigo el germen de la locura». Estos fenómenos que habitualmente

encontramos en tierras del Caribe, los hallamos ahora, con más virulencia si cabe, en la vieja Europa. También en Tramontana se muestran enfrentados los jóvenes suecos al muchacho del Caribe.

En El verano feliz de la señora Forbes el espacio hostil lo configura la institutriz alemana con su rigor y exacerbada disciplina:

Al principio, cuando estábamos solos con nuestros padres, la comida era una fiesta. Fulvia Flamínea nos servía cacareando en torno a la mesa, con una vocación de desorden que alegraba la vida, y al final se sentaba con nosotros y terminaba comiendo un poco de los platos de todos. Pero desde que la señora Forbes se hizo cargo de nuestro destino, nos servía en un silencio tan oscuro, que podíamos oír el borboriteo de la sopa hirviendo en la marmita. Cenábamos con la espina dorsal apoyada en el espaldar de la silla, masticando diez veces con un carrillo y diez veces con el otro, sin apartar la vista de la férrea y lánguida mujer otoñal, que recitaba de memoria una lección de urbanidad. Era igual que la misa del domingo pero sin el consuelo de la gente cantando. (García Márquez, 1992, p. 192)

Excepto el personaje de la señora Forbes, los demás son más humanos y menos cuadriculados. Los niños habían sido felices el primer mes con sus padres, ya que trasplantaron sus claves culturales a esta zona de Sicilia; pero todo se vuelve pesadilla con la llegada de la institutriz. Por lo tanto, también en este cuento encontramos un paraíso perdido y, como consecuencia, un sentimiento de nostalgia. El trágico desenlace del cuento se anticipa con la llegada de una tormenta de verano, con el mar revuelto y «una muchedumbre de pájaros carniceros revoloteaba con chillidos feroces sobre el reguero de pescados moribundos en la playa». El narrador explica cómo se llegó a la situación detonante de la tragedia, y dice:

La decisión de contratar una institutriz alemana sólo podía ocurrírsele a mi padre, que era un escritor del Caribe con más ínfulas que talento. Deslumbrado por las cenizas de las glorias de Europa, siempre pareció demasiado ansioso por hacerse perdonar su origen, tanto en los libros como en la vida real, y se había

impuesto la fantasía de que no quedara en sus hijos ningún vestigio de su propio pasado. Mi madre siguió siendo siempre tan humilde como lo había sido de maestra errante en la alta Guajira, y nunca se imaginó que su marido pudiera concebir una idea que no fuera providencial. De modo que ninguno de los dos debió preguntarse con el corazón cómo iba a ser nuestra vida con una sargenta de Dortmund, empeñada en inculcarnos a la fuerza los hábitos más rancios de la sociedad europea. (García Márquez, 1992, p. 196)

Totó y Joel, los protagonistas del cuento La luz es como el agua, logran salir, con su fantasía, de los estrechos límites de un apartamento en La Castellana, en Madrid, y viajan a su paraíso perdido en Cartagena de Indias. La ciudad de Cartagena, junto a otras como Aracataca, Sucre, Valledupar y Barranquilla, han estado siempre muy ligadas a García Márquez y han sido el semillero más inagotable del novelista. En La luz es como el agua hay referencias claras a este tema del paraíso perdido y a su consecuencia, la nostalgia del exilio:

Para empezar –dijo la madre– aquí no hay más aguas navegables que la que salen de la ducha.

Tanto ella como el esposo tenían razón. En la casa de Cartagena de Indias había un patio con un muelle sobre la bahía, y un refugio para dos yates grandes. En cambio aquí en Madrid vivían apretujados en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. (p. 209).

«[…] En Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz». (García Márquez, 1992, p. 213)

El espacio, desde el punto de vista de los protagonistas, es definido como una ciudad de veranos ardientes y vientos helados. Los personajes de estos cuentos son peregrinos que llegan a Europa arrastrados por un sueño, una necesidad, una curiosidad o un empecinamiento. En el caso de La luz es como el agua, los protagonistas son niños que llevan consigo a Europa todo el bagaje cultural del continente de donde provienen. Por eso chocan con la disciplina, el orden y la

racionalidad del Viejo Continente.

Observamos, en todos los cuentos de la colección, que García Márquez impone un destino trágico a sus personajes y ello constituye una de las recurrencias más constantes de toda su producción. La obsesión la podemos detectar fácilmente en cuentos como La santa, en el que Margarito Duarte protagoniza una historia en la que subyace la gran ironía de que su viaje, su peregrinaje a Roma y la dedicación a la causa de toda su vida es radicalmente inútil, ya que el único que puede ser canonizado en esa historia es el propio Margarito Duarte. Es, pues, este, un viaje estéril, que desemboca, como en el resto de los cuentos, en una situación de incomprensión y de inadaptación de los viajeros, lo cual incide en la consideración de Europa como espacio hostil. Cuando se enfrenta el caso de la santa a las momias de Palermo, rápidamente se deja claro que no se trata del mismo prodigio.

En la ciudad de Palermo había un enorme museo con los cadáveres incorruptos de hombres, mujeres y niños, e inclusive de varios obispos, desenterrados de un mismo cementerio de los padres capuchinos […] Pero le bastó una mirada de paso por las abrumadoras galerías de momias sin gloria para formarse un juicio de consolación.

–No son el mismo caso –dijo–. A estos se les nota enseguida que están muertos. (García Márquez, 1992, p. 66)

Tal vez el último cuento de la colección sea uno de los que más claramente ponga de manifiesto la confrontación de los dos espacios: Europa y América. La colombiana Nena Daconte que viaja a París con su marido en su viaje de novios se diferencia de otros personajes de los cuentos en que se mueve con soltura en Europa, pero este detalle no le permite escapar de una muerte absurda. No ocurre igual con Billy Sánchez; es la primera vez que sale del mundo que conoce y no logra entender nada de lo que le rodea, por lo que desemboca en una incomunicación absoluta que abarca todos los campos en los que se mueve: el hospital, el hotel, las cafeterías, etc. Cuando llega a Madrid la pareja de recién casados en viaje de novios se encuentran con una ciudad poco acogedora: «El cielo parecía un manto de ceniza, el Guadarrama mandaba un viento cortante y

helado y no se estaba bien a la intemperie» (García Márquez, 1992, p. 225). Aún menos agradable es el ambiente cuando entran en París: «Era un martes típico de los eneros de París, encapotados y sucios, y con una llovizna tenaz que no alcanzaba a concretarse en nieve» (p. 231). Finalmente, nieva sobre París el día en que Billy Sánchez se entera de la tragedia.

Cuando salió del hospital, ni siquiera se dio cuenta de que estaba cayendo del cielo una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían plumitas de palomas, y que en las calles de París había un aire de fiesta porque era la primera nevada grande en diez años. (García Márquez, 1992, pp. 244-245)

A pesar de pertenecer a una clase social acomodada, los espacios en los que se mueve la pareja son lúgubres también. Tal vez esto se deba a una mala jugada del destino, elemento omnipresente en el cuento y probablemente responsable del trágico final –del mismo modo que el «fatum» tuvo su cuota de responsabilidad en la muerte de Santiago Nasar en Crónica de una muerte anunciada–. Tanto el hospital en el que ingresa Nena Daconte como el hotel barato en el que se hospeda Billy Sánchez son descritos con toda suerte de detalles negativos, que abundan en la temática que venimos analizando: la visión crítica del Viejo Continente tanto en lo que se refiere a espacio natural, como a su espacio interior y a los europeos que habitan dichos espacios.

Billy Sánchez se instaló con once maletas y nueve cajas de regalos en el único cuarto libre, que era una mansarda triangular en el noveno piso, adonde se llegaba sin aliento por una escalera en espiral que olía a espuma de coliflores hervidas. Las paredes estaban forradas de colgaduras tristes y por la única ventana no cabía nada más que la claridad turbia del patio interior. (p. 234)

Estacionó frente a la entrada de emergencia de un hospital enorme y sombrío. (p. 231)

Siguiendo a los visitantes entró en el pabellón de mujeres. Vio una larga hilera de enfermas sentadas en las camas con el camisón de trapo del hospital. (García Márquez, 1992, p. 242)

En lo que se refiere a los personajes, encontramos un fuerte contraste entre la exquisita educación de Nena Daconte y la de su esposo, y también frente a personajes con los que se va relacionando: los guardianes de la frontera, por ejemplo, son incumplidores y maleducados. En general, la visión de Francia y de los franceses es desastrosa:

«No hay paisajes más bellos en el mundo», decía, «pero uno puede morirse de sed sin encontrar a nadie que le dé gratis un vaso de agua». Tan convencida estaba que a última hora había metido un jabón y un rollo de papel higiénico en el maletín de mano, porque en los hoteles de Francia nunca había jabón, y el papel de los retretes eran los periódicos de la semana anterior cortados en cuadraditos y colgados de un gancho. (p. 228)

Los franceses eran la gente más grosera del mundo, pero no se golpeaban nunca. (p. 231)

Billy Sánchez se quedó parado en la sala lúgubre olorosa a sudores de enfermos. (p. 232)

A Billy Sánchez no le habría alcanzado la vida para descifrar los enigmas de ese mundo fundado en el talento de la cicatería. Nunca entendió el misterio de la luz de la escalera que se apagaba antes de que él llegara a su piso, ni descubrió la manera de volver a encenderla. Necesitó media mañana para aprender que en el rellano de cada piso había un cuartito con un excusado de cadena, y ya había decidido usarlo en las tinieblas cuando descubrió, por casualidad, que la luz se encendía al pasar el cerrojo por dentro para que nadie la dejara encendida por olvido. La ducha, que estaba en el extremo del corredor y que él se empeñaba en usar dos veces al día como en su tierra, se pagaba aparte y de contado, y el agua caliente, controlada desde la administración, se acababa a los tres minutos. (p. 234)

[La ciudad de París], ciudad de vidrios azotados por el viento y la lluvia. (p. 235)

Tantas artimañas racionalistas resultaban incomprensibles para un Sánchez de Ávila de los más acendrados, que apenas dos años antes se había metido en un cine de barrio con el automóvil oficial del alcalde mayor, y había causado

estragos de muerte ante los policías impávidos. (García Márquez, 1992, p. 236)

Estas vivencias provocan en Billy Sánchez un sentimiento de tristeza y de nostalgia de su tierra, de su familia, de las comidas del Caribe. Se acordaba del sabor del pescado frito y el arroz de coco en las fondas del muelle donde atracaban las goletas de Aruba. Se acordaba de su casa, con las paredes cubiertas de trinitarias. Se acordaba de sus padres.

En estos cuentos los motivos de los latinoamericanos para emprender la peregrinación hacia otro ámbito, el europeo, son muy diversos. La mayor parte de los protagonistas de los cuentos encuentran un destino cruel, pero lo que sí es común a todos los relatos es la condición hostil y nada acogedora de la Europa que recibe a los peregrinos. Este común denominador nos hace acariciar la idea de que tal vez esa hostilidad no esté realmente en Europa, sino que puede ser consustancial a la condición de extraños en tierra extraña de los protagonistas de los relatos, condición que arrastrarían de forma inexorable, sin poder escapar de ella, al ser incapaces de adaptarse a unas formas de vida diferentes, con unas raíces y unas creencias asimismo diferentes.

Completaremos este estudio realizando un análisis sobre los rasgos de los europeos que con más frecuencia se critican en Doce cuentos peregrinos. Se presentan en los cuentos, como verdades generalmente aceptadas, temas relacionados con los europeos, hombres y mujeres, tales como que los italianos eran volubles y abusivos, las prostitutas italianas, bellas, pobres y cariñosas, las alemanas, fuertes, andróginas y «sargentas» o los franceses, la gente más grosera del mundo.

A veces la crítica se acentúa hasta extremos de animalizar a las personas en un proceso de esperpentización que nos recuerda las técnicas de Valle-Inclán:

Un grupo de turistas ingleses de pantalones cortos y sandalias de playa dormitaban en una larga fila de poltronas de espera. Eran diecisiete, y estaban sentados en un orden simétrico, como si fueran uno solo muchas veces repetido en una galería de espejos. La señora Prudencia Linero los vio sin distinguirlos, con un solo golpe de vista, y lo único que le impresionó fue la larga hilera de rodillas rosadas, que parecían presas de cerdo colgadas en los ganchos de una

carnicería. (García Márquez, 1992, p. 166)

Aunque en alguna ocasión se ponen de manifiesto temas sobre la apariencia física, la mayor parte de las veces la crítica se centra en otros aspectos más relacionados con costumbres, educación, modales, psicología, vicios, etc. Se critica la impuntualidad de los españoles en María dos Prazeres: «Llevo más de cincuenta años en Catalunya, y es la primera vez que alguien llega a la hora anunciada» (p. 138). La crítica sobre la mala educación y los modales de los europeos se hace evidente en El rastro de tu sangre en la nieve en la forma en que tratan los guardias a la pareja en el paso de la frontera y en el momento en que Billy Sánchez intenta entrar en el hospital sin ser día de visita:

Billy Sánchez trató de sacudírselo con un recurso de cadenero, y entonces el guardián se cagó en su madre en francés, le torció el brazo en la espalda con una llave maestra, y sin dejar de cagarse mil veces en su puta madre lo llevó casi en vilo hasta la puerta, rabiando de dolor, y lo tiró como un bulto de papas en mitad de la calle. (García Márquez, 1992, p. 238)

Hay otras costumbres que se critican en el texto como la de desayunar con vino tinto o no poner jabón y papel higiénico en los baños en los hoteles franceses. Este aspecto tal vez quepa relacionarlo con la situación de una Europa empobrecida tras la guerra, visión que García Márquez nos deja entrever a lo largo de todos los relatos. En el ambiente de esta Europa empobrecida, se observa en los europeos, a lo largo de los diferentes cuentos, un desinterés y abulia ante el trabajo, que se realiza de una forma rutinaria y poco entusiasta: los guardias que controlan la frontera por donde pasan Billy Sánchez y Nena Daconte lo hacen mientras comen, beben y juegan a las cartas, sin prestar la más mínima atención a su trabajo. En La santa queda patente este desinterés de los funcionarios frente a la paciencia infinita de Margarito Duarte: «El funcionario que lo recibió con los formalismos de rigor apenas si se dignó darle una mirada oficial a la niña muerta, y los empleados que pasaban cerca la miraban sin ningún interés» (p. 63).

En este mismo cuento se critica en diversos momentos el tema de la burocracia,

los incontables obstáculos del Vaticano, burocracia que enlentece el proceso de canonización de la hija de Margarito Duarte, motivo al que el viajero dedica toda su vida. También se ponen de manifiesto a lo largo de los relatos los defectos del carácter de los europeos, por ejemplo: el racionalismo excesivo.

Margarito pidió, por último, que se comprobara la ingravidez del cuerpo. El funcionario la comprobó, pero se negó a admitirla.

–Debe ser un caso de sugestión colectiva–dijo. (p. 63)

Era una certidumbre caribe que no podía ser entendida por una banda de nórdicos racionalistas, enardecidos por el verano y por los duros vinos catalanes de aquel tiempo, que sembraban ideas desaforadas en el corazón. (p. 180)

Sin embargo, no hubo modo de disuadir a los suecos, que terminaron llevándose al chico por la fuerza con la pretensión europea de aplicarle una cura de burro a sus supercherías africanas. Lo metieron pataleando en una camioneta de borrachos, en medio de los aplausos y las rechiflas de la clientela dividida, y emprendieron a esa hora el largo viaje hacia Cadaqués. (p. 185)

Al portero del hotel Nicole le costó trabajo explicarle que en los días impares del mes se podía estacionar en la acera de números impares, y al día siguiente, en la acera contraria. Tantas artimañas racionalistas resultaban incomprensibles para un Sánchez de Ávila de los más acendrados. (García Márquez, 1992, p. 236)

Junto al excesivo racionalismo, encontramos también la testarudez; un ejemplo entre otros puede ser el de la anciana holandesa que demoró casi una hora discutiendo el peso de sus once maletas; o la rigidez en las formas, por ejemplo, en la forma de vestir: de escribanos estrictos a pesar del calor:

El funcionario que lo recibió en lugar del Embajador parecía apenas restablecido de una enfermedad mortal, no sólo por el vestido de paño negro, el cuello opresivo y la corbata de luto, sino también por el sigilo de sus ademanes y la mansedumbre de la voz. (García Márquez, 1992, p. 239)

En El verano feliz de la señora Forbes el autor destaca la situación de hipocresía que vive la institutriz alemana, que se pasaba la noche viviendo la vida real de mujer solitaria que ella misma se hubiera reprobado durante el día. Aunque la mayor parte de las veces habla García Márquez de la «civilizada» Europa en clave irónica, en algunas ocasiones apela directamente a la incivilización de los europeos.

La señora Prudencia Linero no se dio cuenta de en qué momento tendieron la pasarela, y una avalancha humana invadió el barco con los aullidos y el ímpetu de un abordaje de bucaneros (p. 163).

La señora Prudencia Linero tenía ya un juicio terminante sobre Italia: no le gustaba. Y no porque los hombres fueran un poco abusivos, que ya era mucho, ni porque se comieran a los pájaros, que ya era demasiado, sino por la mala índole de dejar a los ahogados a la deriva. (García Márquez, 1992, p. 171)

A veces la incivilización llega a convertirse en inhumanidad, como en el caso de Tramontana:

Lo habían sentado en el mostrador como a un muñeco de ventrílocuo, y le cantaban canciones de moda acompañándose con las palmas, para convencerlo de que se fuera con ellos. Él, aterrorizado, les explicaba sus motivos. Alguien intervino a gritos para exigir que lo dejaran en paz, y uno de los suecos se le enfrentó muerto de risa.

–Es nuestro –gritó–. Nos lo encontramos en el cajón de la basura. (García Márquez, 1992, pp. 179-180)

Cuando Billy Sánchez, en El rastro de tu sangre en la nieve, logró entrar en el hospital, el martes en el horario de visitas, ya los restos de Nena Daconte habían sido enterrados en La Manga. Él no había logrado pasar por encima de las férreas normas de la civilizada Europa, normas que le recordaba el funcionario que lo recibió en la Embajada, que aunque entendía la ansiedad que mostraba Billy Sánchez, se aferraba a unas normas estrictas de un país civilizado, como era Francia, frente a lo que ocurría en las Américas bárbaras, donde, según decía el funcionario, bastaba con sobornar al portero para entrar en los hospitales. Billy Sánchez, como el resto de protagonistas de los cuentos peregrinos, fracasa en su intento de adaptarse al medio europeo, y ese fracaso se resuelve en enfermedad, locura, muerte –casi siempre violenta– o suicidio. Es la forma literaria que tiene García Márquez para expresar lo mismo que en el discurso de aceptación del Premio Nobel: la profunda incomunicación e incomprensión entre los dos continentes.

Digamos para concluir que el tema del viaje no es exclusivo de Doce cuentos peregrinos. Lo podemos rastrear en novelas como Cien años de soledad, El general en su laberinto o El amor en los tiempos del cólera, y en relatos como La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada o La siesta del martes. Sin embargo, el tema íntimamente ligado al tema del viaje Europa versus América sí que es prácticamente exclusivo de Doce cuentos peregrinos. Encontramos en ellos un cambio radical del espacio. Es la única obra del colombiano que sale del Caribe para ambientarse en Europa. La visión del Viejo Continente es una visión negativa. Los personajes de los cuentos son latinoamericanos que realizan un peregrinaje por distintas ciudades europeas para ir indefectiblemente encaminados hacia la muerte, entendiendo el concepto de peregrinaje como ligado al concepto de sacrificio.

Así pues, los personajes son latinoamericanos y el espacio es europeo y entre ambos hay una total incomunicación. Los motivos para viajar son diversos en los diferentes cuentos, pero son meras excusas para plantearnos un tema más profundo y crítico: la intolerancia del europeo hacia el latinoamericano y la tremenda incomunicación entre ambos mundos. Es interesante resaltar el hecho de que García Márquez traslada la naturaleza desbordada del Caribe a tierras europeas, con lo que exagera la hostilidad de este espacio. Ante la insolidaridad y la incomunicación, los personajes de los cuentos reaccionan, en muchas ocasiones, con la exacerbación de sentimientos como la nostalgia. Ningún relato refleja mejor este enfrentamiento de espacios como el último de la colección El rastro de tu sangre en la nieve, que reúne todos los ingredientes comentados: el

viaje (peregrinaje), la naturaleza hostil (nieve, lluvia, tormentas), lo lúgubre y sombrío de los espacios interiores, la insolidaridad, incomunicación e inadaptación de los protagonistas y, como consecuencia, el sentimiento de tristeza y de añoranza de su Caribe natal.

En los doce relatos, los personajes se ven abocados inexorablemente a la muerte en sus distintas versiones. Es evidente la muerte física, casi siempre producida de forma violenta, en ejemplos como la muerte de la señora Forbes, en El verano feliz de la señora Forbes; la muerte incomprensible, absurda, de los niños en La luz es como el agua, y el suicidio presente en el cuento Tramontana. Otras de las versiones de la muerte, esta vez de forma simbólica, son en el exilio que comparten la mayoría de los protagonistas de los cuentos; la locura, como la muerte de la razón en Sólo vine a hablar por teléfono; el sueño como una forma cercana a la muerte, dada la ausencia de consciencia, que encontramos en El avión de la bella durmiente; la muerte que no llega a materializarse, pero que planea a lo largo del relato en Buen viaje, Sr. Presidente o María Dos Prazeres. Finalmente, está quizás la más importante de todas las muertes: la soledad como muerte total a la que García Márquez hace una clara referencia en el prólogo de los relatos, cuando nos cuenta el sueño sobre su propia muerte y la sensación tan terrible que supone darse cuenta de que la muerte, para el colombiano, es la soledad absoluta.

Referencias bibliográficas

Camacho Delgado

, J. M. (1997). De Tormes a Aracataca: una interpretación de «Buen viaje, señor presidente». Revista de Estudios Colombianos, 17, 10-13.

García Márquez

, G. (1992). Doce cuentos peregrinos. Milán, Italia: Mondadori.

Navascués

, J. (1997). Espacio e identidad: «Doce cuentos peregrinos». En T. Blesa (Ed.), Quinientos años de soledad. Actas del Congreso Gabriel García Márquez celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.

Palencia-Roth

, M. (1997). Los peregrinajes de García Márquez o la vocación religiosa de la literatura. En T. Blesa (Ed.), Quinientos años de soledad. Actas del Congreso Gabriel García Márquez celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.

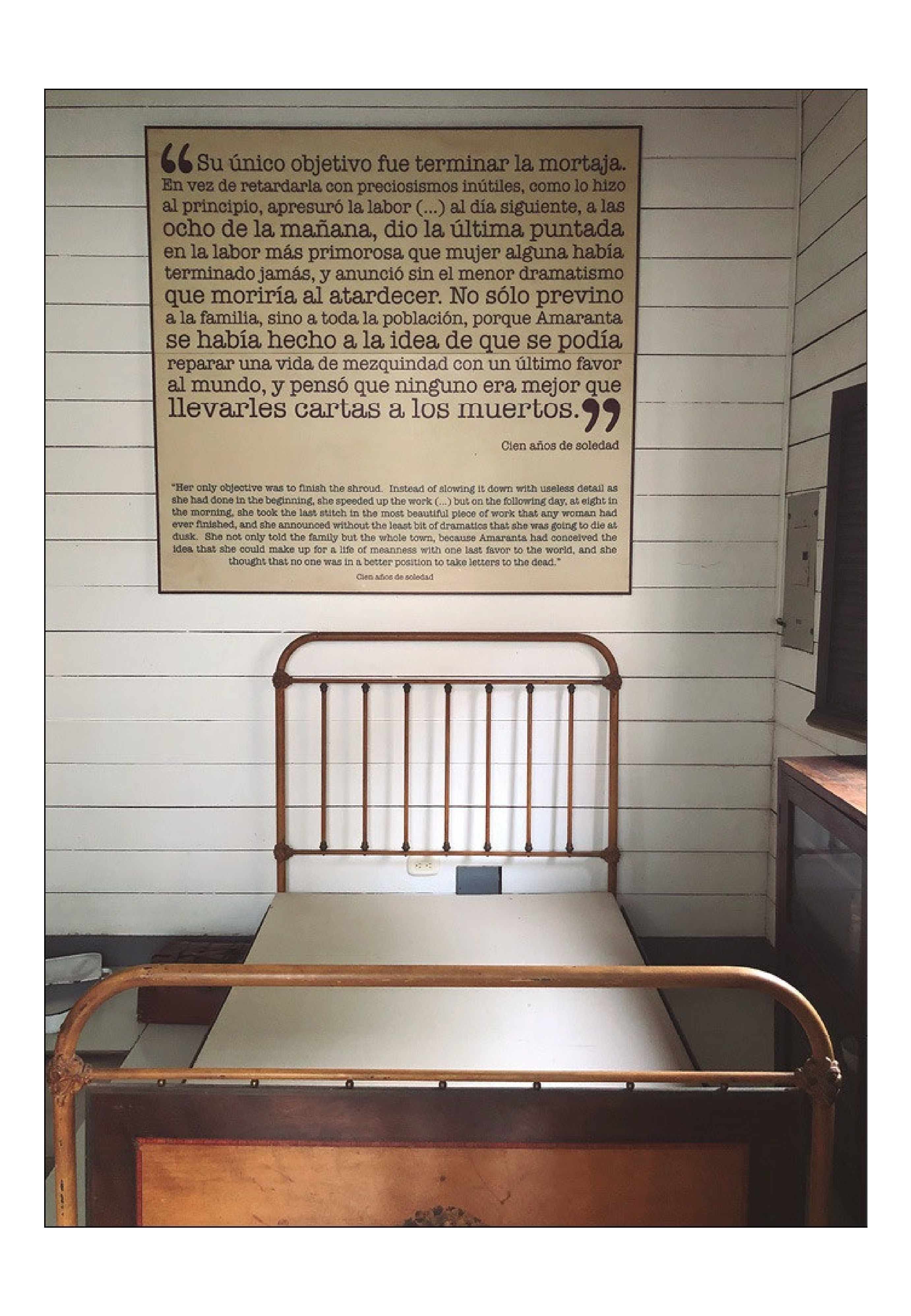
Valcárcel

, E. (1997). Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez. Reflexión en torno a la experiencia del viaje. En E. Valcárcel (Ed.), El cuento hispanoamericano del siglo

xx

: teoría y práctica (pp. 367-382). La Coruña; España: Universidad de La Coruña.

9696. Publicado en el libro El ejercicio del más alto talento. Gabriel García Márquez cuentista, editado por Juan Moreno Blanco, Programa Editorial de la Universidad del Valle-Universidad de La Salle, 2019.


"Su único objetivo fue terminar la mortaja. En vez de retardarla con preciosismos inútiles, como lo hizo al principio, apresuró la labor (...) al día siguiente, a las ocho de la mañana, dio la última puntada en la labor más primorosa que mujer alguna había terminado jamás, y anunció sin el menor dramatismo que moriría al atardecer. No sólo previno a la familia, sino a toda la población, porque Amaranta se había hecho a la idea de que se podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos."
Cien años de soledad
"Her only objective was to finish the shroud. Instead of slowing it down with useless detail as she had done in the beginning, she speeded up the work (...) but on the following day, at eight in the morning, she took the last stitch in the most beautiful piece of work that any woman had ever finished, and she announced without the least bit of dramatics that she was going to die at dusk. She not only told the family but the whole town, because Amaranta had conceived the idea that she could make up for a life of meanness with one last favor to the world, and she thought that no one was in a better position to take letters to the dead."
Cien años de soledad



Cervantes y García Márquez: una tentativa de comparación[97]

Incluso con todo lo lejano que está del Caribe, del imaginario de García Márquez, Cervantes aparece en una obra tan distinta al Cervantes del Quijote y del Persiles como Cien años de soledad . Las relaciones entre obras del pasado en Cien años no siempre son tan modélicas como la presencia de Sófocles en La hojarasca ; o la interacción casi de seguimiento entusiasta de García Márquez con Kafka, en sus primeros cuentos [98], o con Faulkner en obras como La hojarasca, que la hace entonces deudora de los griegos y de la literatura norteamericana. En todo caso, García Márquez trata a los «clásicos» como Melquíades, quien «trataba a los clásicos con una familiaridad casera, como si todos hubieran sido en alguna época sus compañeros de cuarto» (García Márquez, 1997, p. 538).

Imposible rastrear a Cervantes en García Márquez en estas breves páginas. Son tan distintos. No solo los separa, en una primera mirada, el hecho de que García Márquez es al mismo tiempo un escritor de lengua española y un fabulador del Caribe, es decir, de los cruces culturales que hay entre las herencias española, afrodescendiente, amerindia e, incluso, catalana.[99] También hay que ver en este cruce cultural el papel de los inmigrantes árabes venidos del Oriente Medio (Siria, Líbano, Palestina, etc.).[100] Por otra parte, se puede afirmar que Cervantes, como buen español, tenía muy poco de amerindio y afro, pero sí sabía de los conglomerados humanos otomanos e hijos de la media luna. El cautiverio que viviera Cervantes en Argel entre 1575 y 1580, llevó al apreciado manco a tener la experiencia de la otredad musulmana. No han dudado diversos críticos en mostrar que Cervantes, con su cautiverio, se convirtió en un hombre que experimentó una alteración de sí, pues pudo comparar y valorar, en medio de las vejaciones de su cautiverio, que en el Mediterráneo los hombres no eran cristianos puros ni mahometanos impecables, que las conversiones fingidas o verdaderas eran comunes y no siempre productos del cálculo pragmático (López-Baralt, 2013; Bernabé Pons, 2013; Garcés, 2005, 2013, 2016). Cervantes se hizo un hombre de las fronteras, un hombre que habitó la borrosa línea que pretende separar las culturas cristianas de las musulmanas. No afirmamos que haya dejado de ser cristiano y español, sino que era un español con una experiencia del otro menos viciada de dogmatismos y odios. Quizá esto explica la valentía de adjudicar la autoría del Quijote a un morisco, Cide Hamete Benengeli. Ni

siquiera el humor con que esto se suele presentar logra esconder el honor que le asigna Cervantes a quien, en alguna ocasión, llama «filósofo mahomético», por unas palabras bastante significativas sobre el fin y la muerte (Cervantes, 1978b, p. 440).

Cervantes y García Márquez fueron hombres de las fronteras, por lo que sus culturas fueron siempre un rico tejido de cruces de estas, de transculturaciones. García Márquez (1998), que como sabemos se sentía tan colombiano como mexicano, se sentía en el fondo más radicalmente ciudadano del gran país del Caribe. A este respecto, afirmó:

En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento se sumó la profusa variedad de culturas que confluyeron en los años siguientes en un sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables. La contribución africana fue forzosa e indignante, pero afortunada. En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase […] Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad.

Ambos, pues, tienen unas señales identitarias en la que conviven distintas culturas. Solo que la entrada de Gabo fue directa, desde su nacimiento en Aracataca, mientras que la de Cervantes se acrecentó de forma traumática en su cautiverio.[101] Cuando la hija de un moro rico se vuela con un español de Argel (Cervantes, 1978a, pp. 472-482), o cuando un morisco, Ricote, se queja de la expulsión de su pueblo en el Quijote (1978b, pp. 447-454), o cuando el Fadri profetiza la expulsión de los moriscos en el Persiles (2002, pp. 544-554), sobresale la ambigüedad cervantina, deja que un personaje se lamente de ese horrendo acontecimiento, mientras otro huye de su cultura por amor y conversión religiosa, y otro elogia la expulsión. Cervantes posee un profundo conocimiento de la otredad mahometana a través de una vivencia dolorosa; García Márquez está constituido por el cruce de culturas. Por ello la ambigüedad de Cervantes y la forma jubilosa con la cual Gabo presenta a los gitanos –aunque

no debemos olvidar que una cosa es cuando llegan con Melquíades y otra sin este– como portavoces de la modernidad, sus objetos, instrumentos y técnicas, como también de sus variedades de mercachifles.

Ahora bien, Cervantes se presenta como un adelantado, pues fue testigo de una rica diversidad en Argel que le mostró otros parámetros culturales. Solo un hombre fronterizo puede llamar, en los primeros años del siglo xvii, a un español «el bárbaro español» (Cervantes, 2002, p. 159). Así pues, ambos son hombres de las fronteras, el uno de las playas y puertos del Mediterráneo del siglo xvi y el otro, de las del Caribe del siglo xx. Es por esto, creo, por lo que sus obras integran en Cervantes la tensión de las posiciones cristianas y musulmanas, y en Gabo, la tensión entre el mundo americano y las corrientes europeas. Gabo, por su lado, se dirige directamente a la otredad mediante el pueblo gitano y el sabio Melquíades.

Surge entonces otro rasgo que acerca al áureo español con el colombiano. Ambos representan la clave de sus historias en un texto que lo expresa todo y que hay que leer. En el caso del Quijote, el texto fuente es el de Benengeli; en Cien años, son los pergaminos de Melquíades, los cuales solo serán revelados al final, y conllevarán el final de la estirpe de los Buendía y del mismo Macondo. En Cervantes la lectura letrada implica la continuidad; en García Márquez, la aniquilación. En tal sentido, Cervantes y el colombiano dan pasos hacia procesos de transculturación. Cervantes es también, después de Argel, un sujeto que, siguiendo a Fernando Ortiz (1987), no se «desculturizó», pues siguió siendo español, ni «aculturizó», pues no fue asimilado por la cultura-otra, aunque sí adquirió una nueva perspectiva del otro «mahomético», siendo así, en consecuencia, un sujeto neocultural (p. 96). Gabo, por su lado, combinó las posibilidades que presentan la alegorización del tabaco y el azúcar de Ortiz, pues supo que era ciudadano del Caribe, ese país que, según sus palabras, «se extiende (por el norte) hasta el sur de los Estados Unidos, y por el sur hasta el Brasil» (García Márquez, 1998).

Al ver solo el primer capítulo del Quijote y el primer aparte de Cien años, se hallan semejanzas, referencias tácitas. Así, por ejemplo, la obcecación de don Quijote se puede ver en personajes como José Arcadio Buendía, o en el mismo coronel Aureliano; la misma guerra con la cual don Quijote busca resolver los problemas de la humanidad se convierte en García Márquez en un reto permanente de la historia con las numerosas guerras de Aureliano; como dijimos, el manuscrito de Melquíades que lee al final de Cien años de soledad

Aureliano Babilonia recuerda el cartapacio que encuentra el escritor del Quijote en Toledo, y que resultan ser de la autoría de Cide Hamete Benengeli.

Tanto Cervantes como García Márquez son hombres que se abrieron a su época, a la historia y a sus tradiciones, a los ideales y a sus derrotas. Una obra de Cervantes comienza enumerando las viandas de la casa del «señor del libro»; El coronel no tiene quien le escriba termina con lo único que resta para echar a la olla. Es verdad que el amor de Fermina y Florentino puede ser uno que hubiera firmado Cervantes, aunque haciendo una novela pastoril que situada en las bucólicas y enfermas riveras del Magdalena, entre la ciénaga de Macondo, bien podría ser una novela de río. Además, es de recordar que pocos tuvieron en nuestros días la sensibilidad ante la palabra «peregrino» como Gabo, cuando tituló su libro de 1992 Doce cuentos peregrinos.

Viendo con agudeza el Quijote y Cien años, se inician con una serie de hechos, obsesiones y objetos que llevan a que ambas obras hablen entre sí. La aparición de Melquíades, de su palabra, de sus objetos, se asemeja a los libros que conmueven la vida de don Alonso. Los objetos de Melquíades como los libros tienen el efecto de distanciar a José Arcadio y a don Alonso de los seres con quienes viven. José Arcadio es casi un Quijote casado, pues sin atender las palabras de su mujer, de la misma manera que desoye don Alonso a su ama y su sobrina. Melquíades le vende unos lingotes de imán y unos mapas, el astrolabio, la brújula; don Quijote, más salido de la Edad Media, recibe el mundo a través de los libros. Ambos realizan verdaderos disparates o excesos con las palabras de los libros y los objetos de Melquíades. Repiten las palabras del mundo letrado con fascinación y embrollo. De la misma forma que don Quijote toma literalmente la palabra caballeresca, José Arcadio, imán en mano, repite el conjuro del gitano en busca de oro: «las cosas tienen vida propia, todo es cuestión de despertarles el ánima» (García Márquez, 1997, p. 80).

El lector que vislumbra algunos elementos comunes entre el Quijote y Cien años ve seguramente más con los ojos de un murciélago que con los de un águila. Cervantes da cuenta de un mundo que se muere, la España imperial y heroica del siglo de Carlos V y Felipe II, y García Márquez cuenta el principio y el fin del mundo macondianos. De inmediato saltan en efecto los contrastes. Cervantes se imagina un hombre para quien los ideales heroicos caballerescos no han muerto frente a un mundo que lo vuelve objeto de burla por su anacronismo; Gabo, una estirpe con la cual se hunde todo el mundo, que, en la medida que su penúltimo vástago lee las profecías de Melquíades, se da cuenta de su desaparición y de la

de su mundo. Cervantes deposita en un loco el contraste entre los ideales heroicos y la realidad llana; Gabo, en una familia condenada cuya historia se condensa en el epígrafe de los pergaminos: «El primero de la estirpe está amarrado a un árbol y el último se lo están comiendo las hormigas» (García Márquez, 1997, p. 556). Se trata, pues, de contar el final de un mundo: el uno lo hace sin contar el inicio, el otro abordando tanto la fundación como el bíblico exterminio. Don Quijote es un Buendía solitario, un José Arcadio sin Úrsula, acaso solo con Sancho, un Aureliano que ha sido derrotado en todas sus 32 guerras o alzamientos; José Arcadio es un Quijote cuyo Sancho es Úrsula, al menos en el primer aparte de Cien años (1997, pp. 79-101). Aureliano Buendía tiene mucho de don Quijote, y sus artesanales pescaditos de oro vienen a ser la opaca moneda del heroísmo perdido. Así pues, la dificultad para el águila está en la fundación. Cuando nace don Quijote el mundo ya existe; en cambio José Arcadio funda el mundo. Cervantes funda la novela moderna, pero José Arcadio funda a Macondo.

Los actos de José Arcadio podrían mostrar algunos motivos semejantes, en el primer capítulo del Quijote y el primer aparte de Cien años. Don Alonso y José Arcadio son protagonistas, y para ello toman, respectivamente, el acicate de los libros de caballería y de las palabras y objetos que Melquíades le ha vendido. Ambos, en consecuencia, están tomados por un ser letrado: ya, unos libros; ya, un sabio y escritor; ya, unos libros de ficción, ya, la encantadora palabra de un gitano. Ambos se separan del mundo, de la vida cotidiana, concentrados en la misión que implica el acicate: volverse caballero andante, probar la eficacia de los objetos e instrumentos (el imán, la lupa, los mapas, los instrumentos de astronomía). Ambas misiones, no obstante que los dos personajes ponen todo su empeño, son bien distintas: el uno quiere probar lo imposible; el otro, lo posible, y sin embargo el narrador del uno está más limitado por un posible estricto y limitado, mientras que el narrador de Gabo tiene más disponibilidad a los posibles ampliados del universo americano.

Es singular que mientras don Alonso pierde el juicio por unos libros de ficción, José Arcadio, llevado por su «desaforada imaginación», pretende poner en marcha los instrumentos que trae el sabio gitano. Tanto los libros como los instrumentos hacen las veces de herramientas; en don Quijote lo son para su imaginación e ingenio; en el caso de José Arcadio, para, poniendo en marcha su imaginación, aplicar estas nuevas tecnologías. Las herramientas de don Quijote son cerebrales; las de José Arcadio, manuales. Porque básicamente lo que trae Melquíades son, más allá del asombro de que existan, objetos que sirven en el

mundo práctico de los quehaceres: el imán, para encontrar, supuestamente, cosas perdidas; el catalejo y la lupa, para ver lo que está lejos; los mapas, los astrolabios, las brújulas y los sextantes, para hacer indagaciones astronómicas; la dentadura postiza, para recuperar la juventud perdida. José Arcadio parece más un Robinson Crusoe que un Quijote. Las causas de que abandone «por completo la obligaciones domésticas» (García-Márquez, 1997, p. 83) son diferentes en un sentido: José Arcadio le apuesta a los posibles, don Quijote a lo imposible. Y ambos son sancionados por el mundo. La diferencia entre ellos está marcada por la profundización de los desarrollos técnicos, de los cuales don Quijote se desentiende; solo busca viejas espadas y adargas, mientras José Arcadio pone a prueba la eficacia de las herramientas. Ambos se acercan a la locura pero entre ellos se encuentra la diferencia que marcan los tres siglos que hay entre el nacimiento del colombiano, 1927, y la muerte del caro manco, 1616. Cervantes está en las puertas de la modernidad; él mismo está abriendo esta época con una narrativa que intenta frenar los aspavientos de la fabulación insensata, sin renunciar a lo que permita a un narrador tomar distancia de los asombros; García Márquez está en el margen donde la modernidad llega como una maravilla y se apropia con los destellos de operaciones físicas inconcebibles pero posibles, como que un imán atraiga «clavos y tornillos».

No deja de ser llamativo que en este primer aparte de Cien años se registre cinco veces la palabra oro –y hasta seis, si sumamos oropimente–; y si avanzamos en la novela, esto se acrecienta con la orfebrería de «los pescaditos de oro» del coronel Aureliano e, incluso, con el «burdel zoológico» llamado «El niño de Oro». Curiosamente, lo primero que se le ocurre a José Arcadio con los lingotes de imán es buscar oro. El gitano le dice que para eso no sirven. Y ¿qué encuentra el macondiano? «Lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo xv con todas sus partes soldadas por un cascote de óxido, cuyo interior tenía la resonancia hueca de un enorme calabazo lleno de piedras» (García Márquez, 1997, p. 80). García Márquez tuerce así el pescuezo de la época moderna: el imán encuentra la armadura de un conquistador que seguramente llegó a América por oro. Esto se multiplica más adelante, dentro del aparte primero de Cien años, con el hallazgo de «un enorme galeón español» (p. 94). La vieja y oxidada armadura de sus mayores que don Quijote desempolvaba contiene ahora, en la novela de Gabo, «un esqueleto falsificado que llevaba colgado en el cuello un relicario de cobre» (pp. 80-81). Por supuesto que no es la armadura de don Quijote. Mientras Cervantes se burla llamando a su héroe con el nombre de una muslera, el galeón y la armadura, encontrados en los alrededores de Macondo, hablan de la conquista y de cómo los restos de esta se hallan

enterrados en Macondo. Cervantes vislumbra una nueva época: la que mira las ambiciones épicas con sarcasmo; García Márquez muestra efectivamente que esta épica está sepultada.

A esta presentación de la conquista se suma una forma de dar cuenta de la modernidad basada en las conjeturas, las pruebas, los experimentos, los cuales, entre alquimia y actividad empírica, hacen del narrador garciamarquiano una amalgama de valoraciones modernas, incluso para calibrar y medir lo asombroso. Uno de los aspectos por destacar es el de los números y las precisiones, en medio de un discurso mítico que narra una fundación y un apocalipsis. Por ejemplo, en un censo impecable, el narrador registra que la población de Macondo es de «300 habitantes» (García Márquez, 1997, pp. 89-90); el «padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo»; en el burdel zoológico hay «doscientos alcaravanes» (p. 532); «el sobre grande» de Melquíades llega con «veintinueve cartas y más de cincuenta retratos» (p. 540); «el coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos y los perdió todos»; «eran más de tres mil muertos y que los echaron al mar» (p. 484), «en un tren de doscientos vagones» (p. 550); etc. Lo sorprendente es que esta pretendida aritmética se refiera a hechos insólitos, como la levitación, o a hechos negados, como la masacre.

Esta poética de la precisión garciamarquiana con los dígitos se debe a un intento de hacer creíble lo que cuenta. Sin negar que se deba también al humor o al deseo de hiperbolizar lo que la historia ha negado –contestar al informe oficial de que no hubo masacre de las bananeras con la aseveración de que mataron 3000 huelguistas–, me parece que este registro de cifras es un modo de apuntar a cierta verosimilitud, basada en el prestigio que tiene el describir hechos con cifras. Como bien se sabe, parte de esto se debe a la reputación, siempre dudosa, de las estadísticas y las encuestas. Es verdad que la verosimilitud, sin ser el gran problema del colombiano, de alguna forma también le incumbió[102]. Al fin y al cabo, García Márquez cuenta cosas del Caribe, cuya verosimilitud se apoya en que suelen asombrar, pero que no son producto de la fantasía sino registros objetivos de los modos de vida del gran «país» del Caribe. García Márquez escribe que, v. gr., con el imán Melquíades

[…] fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su

sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado. (García Márquez, 1997, pp. 79-80)

Como se ve, Gabo está escribiendo un hecho improbable pero posible y, sobre todo, está haciendo un registro que corresponde al modo exagerado de hablar de los habitantes del Caribe –y de buena parte de Colombia–. De esta forma, el realismo mágico lo que permitió fue abordar realidades antes no contadas y formas de contar del pueblo. Así juntó relatos míticos con registros de cuasi precisión aritmética, apuntando, creo, a ampliar la razón y no simplemente a ir contra ese monstruo que se han inventado ahora los críos de no sé qué razón-otra, y que se llama «razón occidental». Por el contrario, García Márquez es quizá uno de los grandes responsables de la ampliación de tan denigrada razón.

Cervantes trató de eliminar lo que pareciera inverosímil del Quijote; para ello seguramente tuvo en cuenta las traducciones de la Poética de Aristóteles y poéticas como la de Pinciano, para valorar las ficciones desde la verosimilitud y no a partir de si son verdaderas o no. De esta forma, Cervantes se permitió apuntar a la verdad poética para controlar y eliminar la aparición de los hechos increíbles que contaban los libros de caballería. Cervantes pasó del asombro ante lo imposible –un caballero cortado por la mitad se unta un ungüento y se vuelve a unir–, a lo posible ampliado –un hombre lee libros de caballería y se cree un caballero andante–. Pero ni en el Quijote Cervantes pudo eliminar los cuentos fantásticos, dignos de imaginación, como el relato de lo que le pasó a don Quijote en la cueva de Montesinos. Para hacer verosímiles los hechos insólitos, Cervantes recreó tres procedimientos:

En ocasiones sitúa el suceso en una región poco conocida, donde, según los libros autorizados que ha leído, pudo haber ocurrido el acontecimiento, a falta de pruebas que demuestren lo contrario; otras veces narra cosas que están de acuerdo con las creencias populares, o bien pone el relato en boca de uno de sus personajes inventados. (Riley, 1966, p. 307)

Don Quijote descendió media hora a la cueva de Montesinos y regresó contando que había vivido una historia de varios días. Sancho se niega a creerle a su amo. Don Quijote defiende su extraordinaria vivencia. Así, el autor deja el asunto fantasioso u onírico en boca del personaje. Pero el Quijote no solo se propuso enfrentar y burlarse de los excesos de los libros de caballería, de los ideales épicos, sino que a su vez estructuró una obra en la que el personaje narrador tiene el papel de intervenir, juzgar y burlar a sus personajes, lo cual lo convierte en un ser de ficción «imprevisible» (Frenk, 2013, p. 21), porque tan pronto apoya lo que cuenta, lo ironiza.

Cervantes amplió, en consecuencia, aquellos artilugios en el Persiles, que fue la novela con la que se despidió. En ella amplió los sucesos fantásticos, los sortilegios, las metamorfosis, los asuntos inauditos, es decir, se permitió que la imaginación volara, como lo hace por los aires el personaje Rutilio. Sin embargo, no renunció a que el narrador no fuera el responsable de los hechos inauditos del Septentrión que cuenta Periandro en el segundo libro del Persiles. Si voló o no por los aires con la ayuda de una bruja, el autor deposita de nuevo la responsabilidad en el libidinoso italiano Rutilio. El Persiles fue el modo como Cervantes le apostó a un concepto de verosimilitud que permitiera la ampliación de lo posible y el relato de los hechos insólitos. A mi modo de ver, esta liberación le facilitó también a la narrativa en español los relatos mágicos de Cien años de soledad. Para abrir su expectativa ante lo maravilloso, Cervantes se apoyó en el mundo del Septentrión;[103] García Márquez no tuvo que fantasear mucho, pues como José Arcadio, ante las palabras de Melquíades, pudo alimentar su imaginación simplemente con lo que vivió, con los relatos maravillosos que oyó de boca de sus mayores y amigos, entre ellos, de la boca de su abuela Tranquilina. Gabo, por su lado, le apostó al relato de un asombro con la complicidad hasta festiva del narrador sin caer en fantasías.[104] No el asombro que se da ante el objeto producto de una sesuda tecnología, sino la vivencia asombrada del homo sapiens ante cualquier cosa, como si retornara la fresca apertura con la que observa y juega el hombre en sus primeros años. Los gitanos que traen, ya sin Melquíades, una serie de seres y artefactos de magia circense, cosas «ingeniosas e insólitas» (García Márquez, 1997, p. 99), traen también un bloque de hielo en un cofre que azuza la curiosidad de José Arcadio, hasta el punto de ver en el hielo «el diamante más grande del mundo». Es tan fuerte esa «prodigiosa experiencia» (p. 101), que es lo que le viene a la mente del coronel cuando lo van a fusilar. García Márquez representa aquí la experiencia con un posible desconocido, el tacto con un prodigio: un cubo que quema y es agua congelada. El narrador de Gabo se funde en un saludo jubiloso

con la experiencia inaudita de su personaje, y así le devuelve al mundo la gracia de su singularidad, la inquietud ante el misterio de las cosas elementales del mundo.

Me parece que, en gran medida, Cien años de soledad es en parte el Persiles de Gabo. Cervantes amplió su verosimilitud con una novela griega; Gabo, con una novela del profundo Caribe. Y en el fondo, al menos en el aparte inicial antes analizado, ambas novelas se nutren de una misma discursividad: la de los cronistas de Indias. A ellos se refiere García Márquez en su Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. Por su lado, Cervantes leyó los Comentarios reales del Inca Garcilaso de la Vega, los cuales alimentan el Persiles. Muchas de las sorpresas que encuentra el lector en el Persiles y en Cien años son fruto de los cronistas de Indias, los discursos de las nuevas posibilidades, la enciclopedia de los nuevos hechos dignos de asombro y recuento.

Ambos, pues, ampliaron la voz que cuenta lo inaudito, sin caer en «infundios», contando los posibles más extraordinarios, permitiendo que un personaje narre su impacto ante lo asombroso. No hay duda de que Cervantes y García Márquez se asemejan por haber ampliado nuestro sensorio ante lo maravilloso y por aportarle insumos culturales a la razón del homo sapiens.

Referencias bibliográficas

Bernabé Pons

, L. (2013). De los moriscos a Cervantes. eHumanista/Cervantes 2, 156-182.

Cervantes

, M. de. (1978a). El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Vol. 1. Barcelona, España: Castalia.

Cervantes

, M. de. (1978b). El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Vol. 2. Madrid, España: Castalia.

Cervantes

, M. de. (2002). Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia setentrional. Madrid, España: Cátedra.

Frenk

, M. (2013). Cuatro ensayos sobre el Quijote. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Garcés

, M. A. (2013). «Alabado por sus acciones»: Mahmud Siciliano en El amante liberal. eHumanista/Cervantes 2, 427-461.

Garcés

, M. A. (2005). Cervantes en Argel. Historia de un cautivo. Barcelona, España: Gredos.

Garcés

, M. A. (2016). El Mediterráneo de Cervantes. El País. Recuperado de http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/mediterraneo-cervantes

García Márquez

, G. (1997). Cien años de soledad. Madrid, España: Cátedra.

García Márquez

, G. (1998). Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. Website Ciudad Seva: http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm7.htm

Gilard

, J. (2015). Así leí a García Márquez. Bogotá, Colombia: Collage Editores.

López-Baralt

, L. (2013). El tal Shaibedra (Don Quijote I, 40). eHumanista/Cervantes 2, 407-426.

Ortiz

, F. (1987). Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Riley

, E. C. (1966). Teoría de la novela en Cervantes. Barcelona, España: Taurus.

Viloria de la Hoz

, J. (2006). Los sirios-libaneses. Semana Recuperado de http://www.semana.com/especiales/articulo/los-sirio-libaneses/81638-3

---

97. Publicado en el libro Gabriel García Márquez. Memoria y literatura, editado por Juan Moreno Blanco, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2016.

98. Veáse Gilard (2015, pp. 91-93).

99. Se ha demostrado la incidencia en García Márquez de la cosmovisión wayúu (Moreno Blanco, 2002).

100. El periodista y cronista Juan Gossaín Abdala, la poeta Meira Delmar (Olga Isabel Chams Eljach), la cantante Shakira (Shakira Isabel Mebarak Ripoll) y el poeta Raúl Gómez Jattin son de ascendencia libanesa. Estos inmigrantes son una clara huella de la cultura árabe, la cual llegó sobre todo a la costa Atlántica, aunque también se instaló en otras regiones de Colombia. Por ejemplo, el pintor David Manzur, nacido en Neira (Caldas) es hijo de padre libanés. Debido a que «los pasaportes de estos inmigrantes eran expedidos por las autoridades turcas, esto llevó al equívoco de llamar 'turcos' a los árabes que llegaban a América Latina» (Viloria de la Hoz, 2006). No hay espacio aquí para hablar de la presencia de los turcos en Gabo. Pero una señal del fin de todos los finales de Macondo y de Cien años de soledad es esa descripción de la Calle de los Turcos, bastante contrastante con el rigor comercial de los árabes: «La antigua calle de los Turcos era entonces un rincón de abandono, donde los últimos árabes se dejaban llevar hacia la muerte por la costumbre milenaria de sentarse en la puerta, aunque hacía muchos años que habían vendido la última yarda de diagonal, y en la vitrinas sombrías solamente quedaban los maniquíes decapitados» (García Márquez, 1997, p. 543).

101. Véase Garcés (2005).

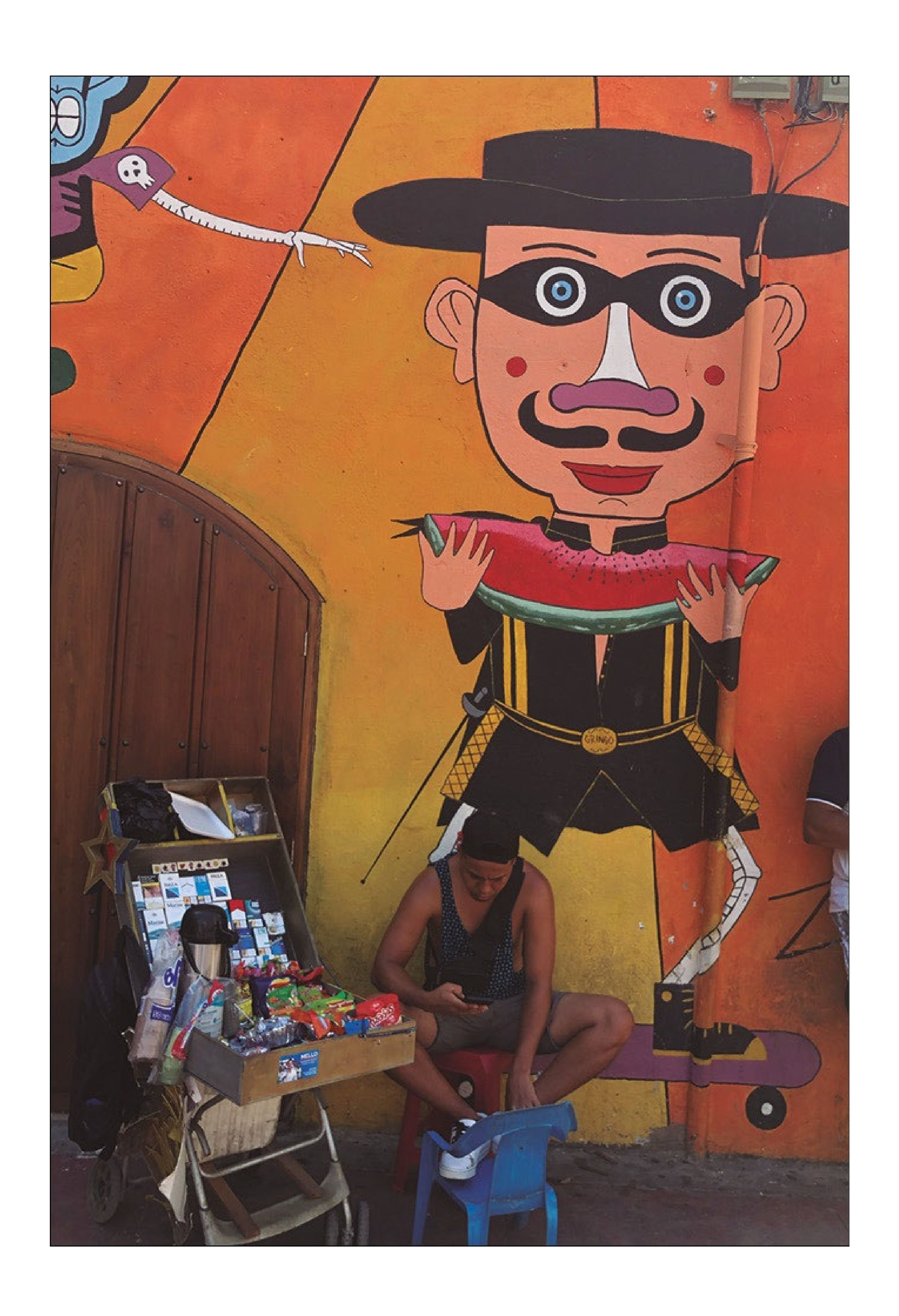
102. A propósito de los primeros cuentos de Gabo, señala Gilard (2015) que el cataquero «de entrada se situaba en un cuestionamiento de los habituales parámetros de la 'coherencia' y la 'verosimilitud', rompiendo con lo ramplonamente sicológico, y más que todo con las normas de tiempo y espacio»

(2015, p. 138).

103. La última novela de Cervantes se llama: Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional.

104. En otra oportunidad indagaremos la relevancia que tiene la imaginación sobre la fantasía en García Márquez (1998), sin dejar a un lado su crítica a la acostumbrada definición de «fantasía»: «Quiero decir que, según yo entiendo, la fantasía es la que no tiene nada que ver con la realidad del mundo en que vivimos: es una pura invención fantástica, un infundio, y por cierto, de un gusto poco recomendable en las bellas artes, como muy bien lo entendió el que puso el nombre al chaleco de fantasía. Por muy fantástica que sea la concepción de que un hombre amanezca convertido en un gigantesco insecto, a nadie se le ocurriría decir que la fantasía sea la virtud creativa de Franz Kafka, y en cambio no cabe duda de que fue el recurso primordial de Walt Disney».




GRINGO

Gabriel García Márquez: heredero de FranÇois Rabelais [105]

Hernán Toro

Haz lo que quieras.

François Rabelais (1996a)

Introducción

Este artículo se propone mostrar las relaciones temáticas, retóricas y de sentido entre François Rabelais y Gabriel García Márquez, privilegiando el análisis del uso común de la hipérbole como recurso retórico predominante. Será también considerado el carácter popular de sus obras –aunque los nexos entre ambos autores son tantos que muchos otros quedarán para un desarrollo posterior–. No pretende cubrir sus obras completas, ni de uno ni de otro. En lo que concierne al primero, el análisis se centra en Pantagruel y en Gargantua , sus dos crónicas más notables; las referencias han sido tomadas de la edición dirigida por Guy Demerson (Rabelais, 1996a) [106]. En lo relativo al colombiano, el abanico, sin ser exhaustivo, es más amplio: las reflexiones provienen, sobre todo –pero no exclusivamente–, de los libros de cuentos Los funerales de la Mamá Grande, La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada y Doce cuentos peregrinos (García Márquez, 1997a), y de la novela Cien años de soledad (2007).

Impacto de Rabelais

François Rabelais puede ser considerado acaso el autor que más ha marcado en profundidad el destino de la literatura occidental. Es probable, sin embargo, que este impacto no sea consecuencia principal del contacto directo con la obra de

Rabelais, bastante desconocida a pesar de su fama –como a menudo ocurre con obras consideradas «clásicas», de las que todo mundo habla, pero pocos han leído–, pero sí al influjo que su estilo y su espíritu han ejercido en muchos autores gracias a una especie de efecto de capilaridad cultural a lo largo de un tiempo medido en siglos. No olvidemos: Pantagruel fue publicado por primera vez en 1532; Gargantua, en 1535: hace casi quinientos años. El Quijote, otro de los pilares de la literatura occidental, fue publicado, en cambio, en 1605, la primera parte, y en 1615, la segunda. Es pertinente evocar todas estas fechas porque la anterioridad temporal de la obra de Rabelais con respecto a la de Cervantes sugiere prioridades de impactos y trascendencias en el resto de la literatura –aunque, por supuesto, el orden cronológico de las publicaciones no basta por sí mismo para sacar conclusiones definitivas: se trata apenas de un dato que debe correlacionarse con muchos otros para sacar inferencias válidas–.

En cualquier circunstancia, muchos años han corrido, pues, bajo los puentes desde la aparición de Pantagruel y de Gargantua, pero el fuego de su escritura sigue ardiendo. De su energía inagotable nos beneficiamos todos, escritores y no, y de muy diversas maneras, inclusive de sus potencialidades y de sus vacíos e intermitencias. Como afirma Milan Kundera (31 de diciembre de 1993), «[…] el novelista recibe en herencia no solamente todo lo que ha sido realizado sino también todo lo que ha sido posible. Rabelais se lo recuerda» (p. 68)[107]. Y el gran legado de Rabelais es mostrarnos con su propio ejemplo que todo es posible. La enseña distintiva puesta en la puerta de entrada de l’Abbaye de Thélème, regalo’ de Gargantúa al monje Jean des Entommeurs, es un compendio perfecto y rotundo de la naturaleza de este ejemplo: «Haz lo que quieras». Las influencias circulan por una especie de sistema universal de redes infinitas, de tal manera que puede afirmarse, sin temor a errores, que los escritores que han evolucionado en el ámbito de la cultura occidental son, de alguna manera, rabelaisianos, herederos de Rabelais, así algunos no sean conscientes de ser afortunados portadores de esta rica marca genética… o que, sabiéndolo, lo nieguen. Todos somos hijos de Rabelais. Pues Rabelais ha impregnado todo. El sentido de la libertad, por ejemplo, esencial en el acto de la escritura, que para la obra de este autor francés es fundamental, lo es igualmente en todos los campos del comportamiento humano. A Rabelais, el primero, gracias a su literatura –y a su actitud frente a la vida y frente a la institucionalidad de su época– le debemos que las sociedades hayan integrado a sus valores de funcionamiento, con limitaciones, retrocesos y tropiezos inevitables, esta dimensión de libertad sin restricciones que él ejercitaba, sin la cual ni nuestras vidas, ni nuestros proyectos personales y colectivos tendrían sentido. Para ejemplificarlo en una sola frase, el

concepto actual de democracia en el campo de lo político no existiría sin Rabelais. Es cierto que a otros autores, como Cervantes y Shakespeare, por ejemplo, les atribuyen una capacidad de influjo semejante; no parece discutible. Pero Rabelais, a diferencia de estos dos escritores, reconocidos y celebrados unánime y universalmente, ha debido atravesar largos periodos de desconocimiento y de desprecio en su propia sociedad, consecuencia de la prevalencia, por fortuna pasajera, de las ideas cuya literatura combatió sin piedad. Pues desde los primeros años de su figuración pública, Rabelais enfrentó el celo implacable de los funcionarios eclesiásticos de La Sorbona –a la que pertenecían los «teólogos» de la Facultad de Teología–, quienes llegaron al punto de confiscarle sus libros en griego porque, como lo sostiene Madeleine Lazard (1993),

[…] el conocimiento de esta lengua daba acceso a una cierta cultura profana. Pero sobre todo porque permitía leer los originales griegos del Nuevo Testamento, y en consecuencia contradecir la Vulgata latina. En otros términos, estudiar el griego equivalía a proclamarse sensible a las ideas nuevas; tanto como decir que la herejía no se encontraba lejos. (p. 60)[108]

Michael Screech (1992) confirma esta idea –o más bien al contrario: Lazard se ha debido inspirar en él:

[…] al estudiar el griego, Rabelais hacía algo que disgustaba profundamente a sus superiores religiosos. Entre los hombres de poder y de influencia, muchos temían el griego no tanto por las eventuales influencias paganas […] como porque esta lengua ponía en peligro irremediablemente toda cultura basada exclusivamente en el latín. (p. 35)[109]

Calvino, antes su amigo, lo acusó luego de ateo, lo que conducía, de acreditarse y prosperar tal calificativo, a la hoguera; altos funcionarios religiosos protestantes y católicos condenaron sus obras por considerarlas dañinas para la moral. Era celebrado, sí, pero también era denostado. Es cierto que su condición

de escritor era reconocida en su época, pero, al decir de Michel Ragon (1994), «Su reputación de médico superaba ampliamente su reputación de escritor, y eso hasta el siglo xvii» (p. 28). Más de cien años durante los cuales, resaltada su notable condición de médico, se opacaba deliberadamente por contraste su peligrosa dimensión de escritor. El mismo Ragon, en el documento arriba citado, señala que «Rabelais desaparece durante dos siglos» y que fue necesario esperar a Victor Hugo, Balzac y Flaubert «para resucitarlo» (p. 28). Hay una cierta proporcionalidad entre la ferocidad de la literatura de Rabelais y las reacciones de quienes fueron –han sido, siguen siendo– puestos en entredicho y vapuleados por las ideas presentes en la literatura del autor francés. Pues Rabelais es un peligro, ¡qué duda cabe! Esta tendencia hacia la irrelevancia programada se hace más fuerte en una época como la actual, en la que el predomino tiránico del presente condena los hechos del pasado a la desmemoria. A pesar de su fugacidad –algunos, como Gaston Bachelard (1992), no hablan ni siquiera de su percepción efímera, sino de su «intuición»: tal es su delicuescencia–, no parece haber preocupaciones distintas en nuestras sociedades que las traídas por el presente. El omnipresente. Para los intereses de las clases políticas conservadoras, desafortunadamente cada vez más al mando en el esquema de las sociedades hoy en día, conviene mucho más que el olvido caiga sobre un autor de esta naturaleza. Ya lo advertía Michael Screech (1992) en el prefacio de su pormenorizado estudio (Rabelais) a propósito justamente de este autor, citando a Ernst Gombrich: «El pasado se aleja de nosotros a una velocidad estremecedora» (p. 1)[110]. Si Screech tiene razón –y Gombrich, claro– en 1979 –fecha de la publicación original de este libro en inglés–, mucho más la tiene ahora, en 2017, cuando todos los indicios que entonces daban sustento a sus prédicas se han acentuado de forma intensa.

Pues sin Rabelais, en efecto, no habría habido, por ejemplo, Louis-Ferdinand Céline, la única influencia que el rabioso autor de Voyage au bout de la nuit y de D’un château l’autre reconocía (Ragon, 1993), como se refleja en su prosa informal y violenta, cargada de oralidad, de giros y de expresiones truculentas de índole popular; no habría habido Gustave Flaubert, cuyo Dictionnaire des idées reçues y los imbéciles Bouvard y Pécuchet parecen provenir en línea directa de Gargantua o de Pantagruel; no habría habido Umberto Eco, cuyo personaje llamado Salvatore de la novela El nombre de la rosa bien podría ser, al mezclar todas las lenguas conocidas en una jerigonza disparatada[111], un alter ego del limousin (nativo de Limoges), cuya jerga parisina, falsamente docta, presuntuosa, engolada y preciosista, llena de neologismos incomprensibles y de latinismos arbitrarios, solo sirve para que Pantagruel le dé una reprimenda que lo

hace «cagar en los pantalones» (Rabelais, 1996b, cap. vi); o también alter ego del Mestre Janotus de Bragmardo (1996a, cap. xix), cuya arenga para recuperar las campanas de Notre Dame, que Gargantúa había tomado para que sirvieran de campanilla a su yegua, es una mescolanza de lenguas en la que predominan los latinajos plagados de errores; no habría habido Salman Rushdie y su humor de veta semejante a la de Rabelais; no habría habido Georges Perec, cuya novela La vie, mode d'emploi, con los proyectos irracionales y descabellados de sus personajes, parece dictada al oído por el espíritu de Rabelais; no habría habido Julio Cortázar, quien incluye en su obra Rayuela el glíglico, lengua inventada por La Maga («El glíglico lo inventé yo»: La Maga, capítulo 20), una alternativa feliz a la lengua ordinaria y pobre de los enamorados (Cf. el capítulo 68 de esta novela): «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes…»[112]; no habría habido James Joyce, no solo por los 18 narradores del poliédrico Ulysses, sino también y sobre todo por el estremecimiento radical de las estructuras escriturales producidas por el sismo de Finnegans Wake; no habría habido Georges Brassens ni Joaquín Sabina, músicos rabelaisianos cuyas retahílas y listados interminables se inspiran sin duda, si no directamente en Rabelais, en cierto espíritu estilístico presente en su obra[113]. En fin, no habría tantísimos otros, aunque, admitámoslo, no es menos cierto que probablemente haya autores crecidos a la sombra inmediata de otros escritores tutelares distintos de Rabelais, y que, en consecuencia, la incidencia de este en ellos se grafique en una línea más alambicada y sinuosa.

Ahora bien, tampoco habría habido Gabriel García Márquez.

Rabelais y García Márquez

Ahora bien, tampoco habría habido Gabriel García Márquez, afirmamos. Acontecimientos episódicos comprobables de algunos textos suyos lo prueban, pero es sobre todo en sus obras mayores –en cuento, Los funerales de la Mamá Grande y La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada, y en novela, Cien años de soledad y El otoño del patriarca– donde el vínculo entre Rabelais y García Márquez se hace más evidente, más categórico. Pero no se trata en este trabajo, como se verá más adelante, de establecer una

correspondencia uno a uno entre ejemplos de hipérboles en Rabelais y en García Márquez, sino de mostrar cómo el recurso hiperbólico es común y central a los dos autores. Adicionalmente, demostrar que los nexos entre ambos pasan también por lo popular. En síntesis, este trabajo postula que dos de los puntos comunes más importantes a las narrativas de Rabelais y de García Márquez son el uso de la hipérbole como recurso retórico y la dimensión popular de sus obras. Otros asuntos afines a los dos autores, que no son pocos, han sido dejados de lado, y merecen sin duda un desarrollo aparte.

Lo hiperbólico

Es imposible saber a ciencia cierta si la hipérbole en García Márquez, quizás la característica retórica que da más identidad a su literatura, es posterior a su lectura de Rabelais o si ya se manifestaba como un rasgo propio de su escritura desde antes de haber leído al autor francés. La única referencia intraliteraria explícita a Rabelais, con nombre propio, se encuentra extrapolada en Cien años de soledad –aunque luego desvalorizada por el mismo García Márquez–. En efecto, tras la disolución del grupo de amigos que discutían en Macondo con Aureliano Babilonia –el padre del último Aureliano, el que nace con cola de cerdo y sella el fin de la estirpe–, uno de los personajes de este grupo, de nombre Gabriel, transpolación de Gabriel García Márquez, viaja a París «con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais» (García Márquez, 2007, p. 456). Se trata de los cuatro «discutidores», que en la novela llevan los nombres de «Álvaro», «Alfonso», «Germán» y «Gabriel», y son considerados el trasvase en el texto de las personas de la vida real llamadas Álvaro Cepeda Zamudio, Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas y Gabriel García Márquez. Pero convengamos: por más que el narrador haga esta afirmación, no puede concluirse inequívocamente que «Gabriel», el personaje, sea una referencia al autor llamado «Gabriel García Márquez», ni que, por lo tanto, el escritor Gabriel García Márquez hubiese leído a François Rabelais. La razón es simple: la realidad de la ficción no es la realidad extratextual, por más que la primera se alimente de la segunda. Como se sabe, son dos entidades distintas, autónomas, y no se puede juzgar la validez de la una por la congruencia con la otra. Pero habría que matizar agregando que, si bien no es un dato concluyente, sí es un indicio que debe ser tenido en cuenta; son pequeñas pistas que los autores

pueden ir dejando aquí y allá diseminadas en sus textos, a veces de manera consciente, otras no tanto, y las que, bajo el desmonte efectuado por una determinada hermenéutica, pueden develar aspectos significativos implícitos o inconscientes en una obra. Son lo que en lingüística se llaman «marcas de la subjetividad». García Márquez, a quien siempre le gustó confundir las cartas por puro sentido del humor –rasgo por lo demás típicamente rabelaisiano–, desdice estas interpretaciones afirmando, como lo registra Plinio Apuleyo Mendoza en El olor de la guayaba:

Recuerdo, por ejemplo, que algún crítico creyó descubrir claves importantes de la novela al encontrarse que un personaje, Gabriel, se lleva a París las obras completas de Rabelais. A partir de este hallazgo todas las desmesuras y todos los excesos pantagruélicos de los personajes se explicarían, según él, por esta influencia literaria. En realidad, aquella alusión a Rabelais fue puesta por mí como una cáscara de banano que muchos críticos pisaron. (García Márquez, 1982, pp. 75-76)

¡¿Cómo?! ¡De manera que los excesos de los personajes merecen el calificativo de «pantagruélicos», pero las obras en que ellos existen no han tenido las influencias justamente de quien había creado un personaje curiosamente llamado «Pantagruel»! ¡Las palabras, inclusive para escritores tan ilustres como García Márquez, suelen traicionar a sus progenitores con esas pequeñas travesuras reveladoras de sentido! En fin. En contravía de esta negación tan categórica, García Márquez reconoce en otros pasajes de estas mismas conversaciones su afinidad con el escritor francés, lo que genera por lo menos algunos interrogantes en cuanto a la validez del desmentido: «Yo estoy mucho más cerca de las locuras de Rabelais que de los rigores de Descartes» (p. 81); al preguntarle Mendoza cuáles son sus héroes de novela favoritos, García Márquez responde: «Gargantúa, Edmond Dantès y el Conde Drácula» (p. 124); por último, las revelaciones que aparecen más adelante en este ensayo dadas a Pierre Goldman. Pero nada de esto debería ser decisivo, pues finalmente lo que importa no es tanto lo que el autor pueda comentar de las influencias en su obra, sino su verificación textual. Y las de Rabelais son, como podrá verse más adelante, indiscutibles. Por lo demás, habría que pensar si esa negación tan rotunda no sería más bien una manera soterrada de enmascarar las influencias: «En

realidad», dice García Márquez, «siempre he procurado no parecerme a nadie. En vez de imitar, trato siempre de eludir a los autores que más me gustan» (p. 49). La negación sería una forma paradójica pero eficiente de alusión, como lo dicen las primeras letras del psicoanálisis.

Tal es, pues, la única mención a Rabelais en cuentos y novelas del autor colombiano. Ahora bien, las primeras referencias extraliterarias a Rabelais aparecen, siguiendo la cronología de la historia personal de García Márquez, en varios artículos que este publica en el periódico El Heraldo de Barranquilla entre 1950 y 1952 (cf. García Márquez, 1997b, pp. 156, 160, 173, 209, 376 y 421). Son alusiones rápidas y lacónicas, desprovistas de valoraciones explícitas, de las que no es posible concluir que García Márquez haya realizado hasta ese momento una lectura a fondo de Rabelais. Estas menciones iniciales son seguidas, todavía de acuerdo con la línea cronológica del autor, por las que este formula, según lo revela en un artículo aparecido originalmente en 1981 titulado «Georges Brassens» (García Márquez, 1995), al confesar que, escuchar en 1955 por primera y única vez a este cantante y compositor francés en la sala de conciertos Olympia, en París, en medio de las lágrimas suyas y de sus amigos, «era como estar oyendo a François Villon en persona, o a un Rabelais desamparado y feroz»(p. 226). Permítanme esta intuición: por más frágil que parezca el argumento, los dos calificativos aplicados a Rabelais («desamparado» y «feroz») sugieren ya un familiaridad cierta con la obra del autor francés.[114]

Años después, en entrevista que García Márquez dio al político de extrema izquierda y periodista Pierre Goldman, aparecida en 1979 en el periódico francés Libération, al ser interrogado acerca del supuesto desprecio del autor colombiano por la literatura francesa, García Márquez responde que no conoce bien esta literatura «pero», según Goldman, «[García Márquez] ama a Rabelais, Rimbaud y Brassens». Y agrega el periodista: «Considera [García Márquez] a Rabelais como su predecesor pues no tenía temor a las cosas (García Márquez, 20 de febrero de 1979)[115]. (Dicho de paso y entre paréntesis, no se puede pasar por alto en esta respuesta la mención al compositor Georges Brassens, cuyas afinidades de pensamiento con Rabelais son patentes y cuya importancia en la sensibilidad de García Márquez es reconocida por este tiempo después en el mismo artículo arriba mencionado; una de las columnas semanales que, en tanto periodista, publicó simultáneamente en cerca de 20 diarios de América latina y Europa entre los años 1980 y 1984; esta columna, titulada escuetamente, como ha sido dicho, «Georges Brassens» y publicada en ocasión de su muerte, hace un elogio de las virtudes de la personalidad y de las canciones del compositor

francés. Vale la pena subrayarlo porque el espíritu de Brassens, según puede constatarse al escuchar su música[116], revela una línea de continuidad derivada de la remota sensibilidad de Rabelais; mucho de este resurge en Brassens (prueba, una más, de la perennidad de la obra de Rabelais). Y dice García Márquez de Brassens: «Su odio a la autoridad y a toda norma establecida fueron el sustento de sus canciones hermosas» (García Márquez, 1995, p. 225); «Era capaz de decir todo y mucho más de lo que era permisible» (p. 226). Llama la atención la concordancia de valoraciones entre la hecha a Rabelais («no tenía temor a las cosas») y la que hace a Brassens («Era capaz de decir todo…»). En la entrevista, más adelante, Goldman asegura que García Márquez «aprendió la lengua francesa en Brassens, escuchaba sus discos sin comprenderlos, al comienzo. Piensa [García Márquez] que lo grandioso en la literatura francesa sobrevive, reaparece en Brassens»[117].

Finalmente, en el plan de ordenar cronológicamente estas referencias extraliterarias, habría que mencionar las ya citadas arriba consignadas por Plinio Apuleyo Mendoza en 1982 en su libro El olor de la guayaba. Son las últimas referencias conocidas. Nunca más García Márquez volverá pronunciar el nombre de Rabelais.

Como sea, esa temeridad que García Márquez dice reconocer en Rabelais ocurre, ante todo, frente a los cánones de la escritura entonces imperante y al abordaje y tratamiento ideológico de temas considerados escandalosos por la sociedad de su tiempo. Rabelais trataba en sus libros asuntos escabrosos a través de procedimientos escriturales experimentales, arriesgados y provocadores, afincados sobre todo en la risa provocada por la exageración de los rasgos de la realidad. Eran, además, verdaderos desafíos a la moral de su tiempo –y lo siguen siendo en la actualidad–. Los ejemplos abundan. Quizás sea suficiente mencionar dos episodios significativos a este propósito: aquel que acontece en Pantagruel (capítulos xxi y xxii), en el que Panurge corteja a una dama de la alta sociedad de París, señalándose con ostentación su sexo frente a ella en una iglesia durante la misa y, luego, al día siguiente, para desquitarse del desprecio infligido por la dama indignada, siempre en la iglesia y en plena fiesta del Corpus Christi, cubre el vestido de ella con las secreciones de una perra en calor para que, ya afuera del templo, durante la procesión, «seiscientos mil catorce perros» en celo la rodeen tratando de aparearse con ella. No menos hiperbólico y transgresor es el episodio del capítulo xiii de Gargantua en el que, como su título lo sintetiza, «Grandgousier reconoce en la invención de un limpiaculos la maravillosa inteligencia de Gargantúa». El listado hiperbólico de los diversos

materiales ensayados por Gargantúa para llegar al mejor limpiaculos es de un humor irresistible:

Una vez me limpié con el antifaz de terciopelo de una señorita y lo encontré bueno pues la suavidad de su seda me causaba en el fundamento una voluptuosidad muy grande; otra vez con una caperuza del mismo material y me fue igual; otra vez con una bufanda; otra vez con orejeras de satín de color vivo, pero el dorado de un montón de perlitas de mierda que allí se encontraban me irritaron todo el trasero. […] Luego, cagando detrás de una maleza, me encontré con una marta y con ella me limpié, pero sus garras me ulceraron el perineo. […] Luego me limpié con Salvia, con Hinojo, con Anís, con Mejorana, rosas, hojas de Calabaza, de Repollo, de Remolacha, de Vid, de Malvaviscos, de Gordolobo (que pone el culo escarlata), de Lechugas y de hojas de Espinaca, de Mercurial, de Duraznillo, de Ortigas, de Consuelda, pero cagué sangre como un Lombardo, de lo cual me curé limpiándome con mi bragueta. Después me limpié con las sábanas, con la colcha, con las cortinas, con un cojín, con una alfombra, con un tapiz, con un trapo, con una servilleta, con un pañuelo y con una levantadora. Y eso me produjo más placer que el que siente un sarnoso cuando lo rascan. […] Yo me limpié después –dijo Gargantúa– con una pañoleta, con una almohada, con una pantufla, con una cartera, con un canasto. ¡Oh, qué poco agradable este limpiaculos! Y después con un sombrero. Y tenga en cuenta que sombreros hay de fieltro liso, otros de pelo, otros aterciopelados, otros en tafetán, otros satinados. El mejor de todos es el de pelo porque absorbe muy bien la materia fecal. Luego me limpié con una gallina, con un gallo, con un pollo, con la piel de un ternero, con una liebre, con una paloma, con un cormorán, con la toga de un abogado, con una capucha, con una cofia, con un señuelo. Pero concluyendo, digo y sostengo que no hay mejor limpiaculos que un ganso de buen plumaje, con tal de que uno le sostenga la cabeza entre las piernas. Y créame la palabra, pues usted siente en el hueco del culo una voluptuosidad maravillosa, tanto por la suavidad del plumaje como por el calor temperado del ganso, que se comunica fácilmente con la tripa culera y otros intestinos, hasta transmitirse a la región del corazón y a la del cerebro.[118]

La hipérbole, como puede verse en estos dos ejemplos, es su recurso favorito, sin duda, de tal manera que las características de los hechos narrados se acentúan

por exageración –en un caso cuantitativa: el número de perros en celo persiguiendo a la dama; en otro por acumulación: los distintos recursos para limpiarse el culo–. Para empujar al extremo el horizonte del propósito irreverente contra la moral, Rabelais escribe que Grandgousier, deslumbrado por la inteligencia de su hijo, toma la decisión allí mismo de respaldarlo en estudios de «gai savoir» (‘gaya ciencia’), es decir, «en todas las habilidades técnicas necesarias para escribir poesía» –según la expresión occitana «gay saber» (La gaya ciencia, s. f., párr. 3)–. La conversación entre padre e hijo es edificante:

–Regresemos –dijo Grandgousier– a nuestro asunto.

–¿Cuál? –dijo Gargantúa– ¿Cagar?

–No –dijo Grandgousier–, limpiarse el culo.

–Pero –dijo Gargantúa– ¿apuesta usted una barrica de vino bretón a que lo derroto en este asunto?

–Sí, claro –dijo Grandgousier.

–No es necesario en absoluto limpiarse el culo –dijo Gargantua– si no hay suciedades. No puede haber suciedades si no se ha cagado. Cagar entonces es necesario antes que limpiarse el culo.

–¡Oh –dijo Grandgousier– qué buen sentido de las cosas tienes, mi pequeño muchacho! ¡En estos próximos días te convertiré en doctor en gaya ciencia, por Dios! Pues tienes más razón que edad. Ahora prosigue tus palabras limpiaculativas, te lo ruego.[119]

Como se ve, la hipérbole se encuentra, como lo dice Jean-François Revel (1993), al servicio de conductas destinadas a «ridiculizar la moral convencional» (p. 58).

No obstante, conviene aclarar que la obra de Rabelais, a pesar de que se base en el principio de no temerle a nada y de que sea caracterizada por el uso de la hipérbole, y en consecuencia sea una obra que resquebraja los parámetros de percepción de la realidad, no podría ser encajonada dentro de la categoría de

«literatura fantástica», así su libro Pantagruel se haya inspirado en Grandes et Inestimables Chroniques de l'énorme géant Gargantua ('Grandes e inestimables crónicas del enorme gigante Gargantúa'), un opúsculo que entonces circulaba en Francia, compilación de leyendas fantásticas bajo la forma de literatura de folletín, al cual Rabelais hace referencia en varias oportunidades en el «Prólogo del autor» de Pantagruel y del que Michael Screech (1992) dice que es una «obra desprovista de todo valor literario y que suscita la risa a través de parodias simples y groseras de los relatos medievales sobre el rey Arturo y su corte» (p. 18)[120]. Pero es una referencia irónica, pues le atribuye a un librito menor una capacidad de incidencia superlativa en sus lectores.

Nadie, tampoco, tildaría la obra de García Márquez de «fantástica», por más que en Cien años de soledad, entre varios episodios, por ejemplo, Remedios la bella suba al cielo envuelta en sábanas o Melquíades resucite aburrido en la soledad de la muerte: la crítica, desde el comienzo, ha hablado siempre de «realismo mágico», justamente por considerar que el término «fantástico» no se adecúa a las características de la obra. Acaso sea útil acudir a Tzvetan Todorov para entender este problema. Todorov establece una diferencia entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso. Para él, lo fantástico nace de la permanencia de la vacilación («l'hésitation»), ya sea de los personajes, del narrador o del lector, entre la explicación racional de un acontecimiento dado o la aceptación de su irracionalidad. Desde el momento en que el lector opta por una de las dos posibilidades, entra de inmediato, según Todorov, en lo extraño o en lo maravilloso –y se sale entonces del campo de lo fantástico–:

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que ellos perciben es un atributo o no de la «realidad», tal como ella existe para la opinión común. Al final de la historia, el lector, y sino el personaje, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, y de forma automática sale de lo fantástico. Si él decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la historia atañe a otro género: lo extraño. Si, al contrario, decide que deben ser admitidas nuevas leyes de la naturaleza, por las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (Todorov, 1970, p. 47)[121]

No parece ver, Todorov, que el lector acepta los hechos, sean fantásticos, extraños o maravillosos, porque entre él y el autor de la obra leída se establece lo que, de manera célebre, H. P. Lovecraft llamó «pacto de credibilidad»: los hechos narrados, por más que sean ajenos a las leyes racionales de la realidad objetiva, son tomados por ciertos en el lapso mágico de la duración de la lectura. Gregorio Samsa se convierte en insecto: es así, sin discusión. Gargantúa nace por la oreja de su madre Gargamelle: es así, sin discusión. Remedios la bella sube al cielo envuelta en sábanas: es así, sin discusión. Nadie va a contraargumentar auxiliado con las leyes de la biología para desdecir a Kafka, ni con las de la obstetricia para contradecir a Rabelais, ni con las de la física para impugnar a García Márquez.

Lo fantástico es lo sobrenatural, es decir, hechos cuya explicación no puede ser dada por las leyes objetivas de la naturaleza ni por la razón. Ni lo extraño ni lo maravilloso, por más alejados que se encuentren de la realidad, escapan a la posibilidad de ser explicados (por las leyes de la naturaleza ya existentes o por las creadas para explicar lo maravilloso), pues están conformados no por hechos sobrenaturales, sino por hechos exagerados. Dicho de otra manera, la distorsión que introduce la hipérbole nace no de la atribución de rasgos sobrenaturales a los personajes o a las circunstancias –estaríamos en el dominio de lo fantástico–, sino de su exageración –por cantidad o por calidad–. Esta exageración puede ser cuantitativa o cualitativa, conllevar una desproporción del volumen –seres gigantescos, alimentación desmesurada, rasgos grotescos…–.

Para tratar de entender mejor este asunto, tomemos El Quijote como un referente comparativo. Desde el punto de vista del narrador, las visiones experimentadas por el Quijote son las de un hombre mentalmente trastornado, alguien a quien se le ha «secado el cerebro de tanto leer libros de caballería»; las de los personajes de Rabelais y de García Márquez son percibidas con naturalidad: se aceptan tal como son presentadas. El narrador de la novela de Cervantes explica los actos del Quijote atribuyéndoles un origen patológico y utiliza el buen juicio y la cordura de Sancho para que se destaque por contraste la locura de su compañero de peripecias. Las visiones del Quijote aparecen más estrambóticas y anormales, en cuanto son más cuerdas las de Sancho. Nada de esto acontece ni en Rabelais ni en García Márquez. Sus narradores respectivos pueden considerar desproporcionado un hecho, pero no lo juzgan nacido de la locura, ni del consumo de drogas, ni del sueño, ni de posesiones diabólicas, ni de la ilusión, ni del delirio. Los hechos más exagerados transcurren de forma natural. Los personajes tampoco los discuten. Puede que se admiren o se sorprendan, pero no

los impugnan desde la razón ni desde la lógica. Pantagruel no es sobrenatural, es desproporcionado. Y anota García Márquez, puesto ante el proyecto de escribir Cien años de soledad, que esta novela estaba pensada como «una historia lineal donde con toda inocencia lo extraordinario entrara en lo cotidiano» (García Márquez, 1982, p. 77).

Es probable que esta ausencia de «temor frente a las cosas», propia de Rabelais, según el juicio de García Márquez, le haya abierto a este una vía regia expresiva, como si allí hubiera encontrado el deslumbrante tesoro de todas las licencias posibles de la escritura. No obstante, más que una correlación inmediata, fruto de un influjo directo, habría que pensar en que Rabelais reforzó y potenció una tendencia ya presente en la sensibilidad y en el imaginario del escritor colombiano. Es lo más plausible. No hay que olvidar que, según lo refiere Luis Harss (agosto de 1967), García Márquez «[Le] dice que todo lo que ha escrito hasta ahora [poco antes de la publicación por primera vez de Cien años de soledad] lo conocía ya o lo había oído antes de los ocho años».[122] Es decir, esas historias desmesuradas, que resonaban en la voz de su abuela o de los múltiples habitantes de la casa en Aracataca donde pasó su niñez, en la que confluían familiares de todo tipo de consanguinidad, viajeros y servidores indígenas wayúus («guajiros»), y que pasaban naturalmente por ser narraciones fidedignas de la realidad, ya estaban integradas a su memoria infantil; vale decir, en un momento en que su corta edad –siete años– autoriza a pensar razonablemente que no había leído a Rabelais –ni a ningún otro autor, por supuesto–.

Conjeturemos adicionalmente: la declaración de García Márquez en el Congreso de la Lengua Española celebrado en Zacatecas en 1997, según la cual «el mejor castellano es el peor hablado», quizás sea en el fondo un homenaje por encima de los siglos a Rabelais, quien de forma deliberada jamás se preocupó por escribir conforme a los protocolos y a la solemnidad que se esperaba de un escritor. Transpolando, para Rabelais, el mejor francés debía ser el peor hablado. Cultivaba a propósito una lengua en la que lo profusamente erudito se confundía con lo más extremadamente popular y la volvía deshecha, caótica, anárquica, distanciada del canon; rebosaba de información culta, rica y diversa –no hay que olvidar que Rabelais era escritor, filósofo, astrónomo, médico, monje, abogado, cómico, conocedor cierto del latín, del hebreo, del griego, del árabe, interlocutor de los grandes intelectuales y políticos monárquicos y religiosos del siglo xvi en Francia y en Italia (que eran, junto a Inglaterra y Alemania, los grandes centros de poder del mundo en aquel momento), incluyendo reyes y papas, y cismáticos religiosos–, pero su estructura era voluntariamente desordenada, atípica, cribada

de registros de todo orden: narrativo, poético, listados, epistolar, reflexiones filosóficas, aventuras, etc.

Tampoco debe olvidarse que, estudiante adolescente en Zipaquirá, García Márquez descubre La metamorfosis de Franz Kafka: es una verdadera epifanía. En el libro ya referido de las conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez (1982) afirma:

Cuando yo leí a los diecisiete años La Metamorfosis, descubrí que iba a ser escritor. Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: «Yo no sabía que esto era posible. Pero si es así, escribir me interesa». (p. 31)

¿Y William Faulkner? Es posible que este autor, cuya influencia ha sido la más rotundamente reconocida por García Márquez (1983), sobre todo en el discurso con el que recibió el Premio Nobel de Literatura, se relacione congénitamente con el escritor colombiano a través de la creación de un universo complejo, singular y autárquico en el que viven los personajes de sus respectivas ficciones: el condado de Yoknapatawpha en Faulkner, Macondo en García Márquez,[123] y no tanto en las particularidades ficcionales de sus respectivas narrativas.

Sin duda, en el uso de la hipérbole como distintivo de la obra de García Márquez deben converger autores de distinta condición, pero es Rabelais el que, por sus coincidencias temáticas y de tratamiento narrativo, parece haber ejercido una autoridad más franca… por más que él lo niegue, como lo señalamos arriba.

Ahora bien, no obstante todas las consideraciones expuestas, nada permite establecer categóricamente cuándo leyó García Márquez a Rabelais. Al ignorarse este dato, es improcedente preguntarse por ello –y hasta quizás sería irrelevante– y más bien conviene enfocar el análisis hacia la detección de la presencia del espíritu rabelaisiano en la obra del escritor colombiano, lo que supone aceptar que, inclusive si este no hubiera leído a Rabelais antes de que sus trazas se hicieran evidentes en su obra, e inclusive –lo que es bastante improbable– no lo hubiera leído nunca, el soplo rabelaisiano, llegado a través de los vasos comunicantes de la cultura y de los intrincados laberintos del tiempo, aún así, ha de haberlo embebido. Como el aliento de ningún otro escritor.

* * * *

El carácter hiperbólico de la obra de François Rabelais y la de García Márquez no está para ser demostrado. Quienes se han acercado a estos autores ven en esta figura –la hipérbole– su distintivo retórico más claro y más enfático. Recordemos antes que el gen característico de la hipérbole es la exageración. Así, «una hipérbole es una figura que obra sobre la caracterización intensiva de una información. […]. La exageración es manifiesta…» (Aquien y Molinié, 1996, p. 178)[124]. «Figura lógica que consiste en emplear palabras exageradas para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud. […] La exageración puede ser por exceso o por defecto. […] la desproporción entre las palabras y la realidad…» (Marchese y Forradellas, 2006, p. 204). «Aumento cuantitativo de una de las propiedades de un objeto, estado», etc. (Ducrot y Todorov, 1972, p. 243)[125].

Aunque, como lo hemos dicho, no se trata de establecer de forma mecánica un listado de correspondencias uno a uno entre acontecimientos hiperbólicos de Pantagruel y de Gargantua y los de los relatos de García Márquez, puesto que la obra de este no es un reflejo especular de la del primero, recordemos no obstante que en ambos casos las figuras hiperbólicas abundan. Aunque, hay que insistir en ello, nuestra hipótesis supone que García Márquez recibió la influencia más fuerte de Rabelais y que, por lo tanto, la presencia tan marcada de esta figura en la narrativa del colombiano, que determina su rasgo más prominente, deja de ser una simple coincidencia textual para convertirse en una presunción con fuertes visos de validez. Así, en Rabelais encontramos (en Pantagruel), a manera de ejemplo –sería un trabajo arduo pretender la exhaustividad, vista la cantidad enorme de casos–, aparte de la ya mencionada arriba sobre el cortejo de Panurge a la dama de la alta sociedad parisina (capítulos xxi y xxii), la línea genealógica de Pantagruel, conformada por 61 gigantes (capítulo i): la edad de Gargantua cuando engendra a Pantagruel («480 y 44» años); la duración de la sequía en el año de nacimiento de Pantagruel («treinta y seis meses, tres semanas, cuatro días, trece horas y un poquito más»); el desfile de hombres, animales y productos que salieron por el vientre de Badebec antes de dar a luz a Pantagruel («sesenta y ocho arrieros, tirando cada uno por la traílla una mula cargada de sal, nueve dromedarios cargados de jamones y de lenguas ahumadas, siete camellos

cargados de anguilas, veinticinco carretadas de puerros, de ajos, de cebollas y de cebollines»), todas ellas del capítulo ii; el listado de los 140 ejemplares de la biblioteca de Saint Victor (capítulo vii). Y en Gargantua, sin volver a mencionar las experiencias exploratorias de Gargantúa para inferir cuál es el mejor limpiaculos (capítulo xiii), conviene mencionar al menos su nacimiento por la oreja de Gargamelle (capítulo vi), las diecisiete mil novecientas trece vacas que le fueron ordenadas para su lactancia (capítulo vii), las actividades de Gargantúa entre los tres y los cinco años de edad (capítulo xi), los doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho parisinos que ahogó con sus orines (capítulo xvii), el listado de los 226 juegos que practica con los suyos (capítulo xxii), los peregrinos que se come con la ensalada (capítulo xxxviii)… Insistimos: esta es una relación muy parcial de las hipérboles que irrigan la totalidad de las dos crónicas de Rabelais, y son evocadas solo con el propósito de ilustrar nuestra aserción inicial: el uso de la hipérbole en Rabelais no está para ser demostrada.

Mientras que en García Márquez podemos dar relieve, entre muchas otras hipérboles, y sin otro fin diferente al ya señalado para Rabelais, al personaje «que no cabe en los espejos» (La mala hora); el listado de los bienes materiales e inmateriales de la Mamá Grande, que quiere repartir moribunda (Los funerales de la Mamá Grande) al cuerpo portentoso de José Arcadio Buendía, que no cabía por las puertas, su sexo desproporcionado, su fuerza descomunal, su cuerpo enteramente tatuado («hasta las uñas»); la fuerza juvenil del primer José Arcadio, con la que «derribaba un caballo»; el diluvio sobre Macondo que dura «cuatro años, un mes y dos días»; la ascensión de Remedios la bella al cielo; la cola de cerdo del último Buendía; los «ciento cuarenta y cinco años», al menos, que alcanzó Pilar Ternera; el encuentro de un galeón español en medio de la selva impenetrable; la levitación del padre Nicanor Reyna; la peste del olvido; el regreso de Melquíades a la vida por no soportar la soledad de la muerte; las fragorosas y monumentales comilonas de Aureliano Segundo; el enfrentamiento para saber cuál come más entre Aureliano Segundo y La Elefanta; el hombre («Francisco el hombre») que «derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos»; los dos racimos de banano que se come el funcionario de la compañía bananera al descubrir esta fruta; los treinta y dos levantamientos armados promovidos por el coronel Aureliano Buendía; el tren de doscientos vagones de carga que conducía a los muertos de la llamada «Matanza de las bananeras»; los diecisiete Aurelianos hijos del coronel (en Cien años de soledad); los cuatro indígenas que deben transportar a la abuela desalmada por pueblos y desiertos; la mujer que debe ser decapitada cada día hasta los ciento cincuenta años; la explotación sexual ilimitada a la que es sometida la cándida Eréndira; un pobre y

viejo ángel humano; un ahogado, no solo el más hermoso del mundo, sino también dotado de un cuerpo visible como si fuera un promontorio en tierra firme desde las embarcaciones que pasaban por el mar y, adicionalmente, no cabía en la imaginación de la gente que contemplaba su cuerpo varado en la playa; un personaje que se envenenaba, moría y resucitaba (en el libro La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada); el robo del mar por los gringos (en El otoño del patriarca); el expresidente de un país latinoamericano que duerme, empobrecido y sin poder, en una pensión de estudiantes de Suiza; el trasiego de un hombre con el cadáver de su hija durante más de veinte años buscando su canonización; los sueños que dejan sombras como nubes frente a los ojos del soñador (en Doce cuentos peregrinos). En fin, como se ve, el listado es extenso y podría prolongarse bastante más.

Cabe finalmente preguntarse por la función de la hipérbole en un relato literario. Al exagerar los rasgos de un hecho dado, la hipérbole, por lo tanto, desfigura las proporciones normales de su referente y fuerza a una lectura distinta, incómoda. En ambos casos –en Rabelais y en García Márquez–, la hipérbole –listados interminables, cuerpos descomunales, comidas gigantescas, guerras sin fin, fiestas desaforadas…– rompe el equilibrio normativo –equilibrio que es tributario y garantía de conservación de un estado determinado–, y, en consecuencia, atenta contra la visión predominante en la sociedad de donde ella emerge y en donde ella actúa; pero también despeja un horizonte inesperado al ofrecer a los sentidos una perspectiva inédita –o al menos inusual– de los hechos. En otras palabras, subvierte lo extático y promueve el acceso a lo nuevo. La hipérbole desmistifica, pero al mismo tiempo propone, destruye y da origen. La alteración del orden operada a través de su utilización rompe la naturalidad con la que funciona la razón y la obliga a interrogarse. Es un desafío a la estabilidad. El principio activo de este desafío tanto en Rabelais como en García Márquez es la exageración. La literatura es alusiva, siempre lo ha sido, pero aludir sin ser francamente realista –«retratista», podría decirse– le confiere una capacidad ácida mayor. Los referentes, desfigurados por la hipérbole, son sometidos a una especie de travestismo gracias al cual el autor puede, a través de esta figura, ejercer una crítica más libre y menos expuesta a la censura.[126]

No hay que concluir apresuradamente, sin embargo, que la literatura de Rabelais –como la de García Márquez–, al adoptar como recurso retórico principal la forma distorsionante de la hipérbole, no sea realista –tentación explicativa de la misma línea genética que antes señalábamos con relación a la literatura fantástica–. Una lectura ingenua diría que no podría ser encasillada en la

categoría «realista» una literatura donde un personaje, al nacer, devore enteras varias vacas y cuyas primeras palabras hayan sido «¡A beber, a beber, a beber!» –o en la que nubes de mariposas amarillas revoloteen permanentemente alrededor de un personaje–. Para demostrar lo contrario, Bakhtine expone cómo los acontecimientos históricos verdaderamente ocurridos durante la vida de Rabelais se reflejan fidedignamente en su obra. Pero este reflejo no es directo: se ve voluntariamente mediado por la ficción, que en su caso se encarna sobre todo en la risa y su exageración:

Se puede decir que toda la obra [de Rabelais], de cabo a rabo, salió del corazón mismo de la vida de la época de la que el autor era un participante activo y un testigo interesado. […] Detrás de las imágenes aparentemente más fantásticas se dibujan acontecimientos reales, figuran personajes vivos, residen la gran experiencia personal del autor y sus observaciones precisas. (Bakhtine, 1970, p. 433)[127]

Por supuesto, Bakhtine no se limita a enunciar su formulación, sino que la demuestra –como puede comprobarlo cualquier lector que se asome al capítulo vii de esta obra, titulado «Les images de Rabelais et la réalité de son temps»–.

Lo popular (el lenguaje, el cuerpo, la risa)

En la ya citada entrevista hecha por Pierre Goldman y publicada en Libération, García Márquez reconoce que su primer ámbito de formación sensible –estética, por lo tanto– es la música caribeña –como se sabe, mezcla de herencias peninsulares, sensibilidades afros e indígenas: es decir, todos ellos componentes de una cultura de raigambre popular–, y que entre los cantantes que pululan en esa región su preferido era el cubano Benny Moré y su canción «La culebra», que es un canto a la cacería de este animal. En otro lado, García Márquez revela que desde adolescente se dejó crecer su legendario bigote inspirado en el bigote no menos legendario de uno de los boleristas más conocidos en ese mismo

ámbito cultural caribeño: Bienvenido Granda. Ramón Illán Bacca (2016) cuenta que, muy joven, García Márquez se ganaba algunos pesos interpretando vallenatos con una dulzaina entre las mesas nocturnas de los bebedores de ron de los bares de mala muerte de Barranquilla o canjeando el canto de canciones populares contra desayunos de cervezas heladas y huevos fritos (p. 118). El mismo escritor dijo en múltiples oportunidades que Cien años de soledad era un vallenato de quinientas páginas –el vallenato, justamente, género musical engastado en los hábitos de la gente común de la costa Atlántica colombiana y en otras regiones del país–. Y en las ya mencionadas conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza, este afirma que en algún momento García Márquez (1982) le había dicho que aquella novela que estaba escribiendo, en alusión a la entonces todavía en marcha Cien años de soledad, «Se parece a un bolero» (p. 73). No parecería haber dudas, por tanto, en cuanto a que la sensibilidad de Gabriel García Márquez se nutrió en lo popular, y su educación sentimental se hizo en esta cultura. De manera pues que, al menos en sus orígenes, es lícito afirmar que García Márquez abrevó en las fuentes de la cultura popular. Quizás es esta la razón por la cual sus personajes y las situaciones en las que ellos evolucionan son propios de este entorno: asuntos mundanos y corrientes, seres desmesurados –física y moralmente–, mujeres bravías, fiestas desbordantes, juegos de naipes, loterías, exageración «carnavalesca». Estos conflictos terrenales han sido tradicionalmente despreciados por los sectores «cultos» de la sociedad por causa de su lenguaje constitutivo crudo despojado de delicadezas moralistas y de su corrosividad ideológica. Para reafirmarlo de otra manera, citemos una vez más a García Márquez (1982): «una novela como Cien años de soledad carece por completo de seriedad» (p. 75). Su vocación popular es, pues, coincidente con la de Rabelais.

Si la escritura de Rabelais se caracteriza por el irrespeto a la norma y la adopción de un cierto caos como fundamento estilístico –en todos los casos una atipicidad–, en García Márquez se encuentra, en cambio, el despliegue de una escritura de una gran perfección sintáctica y, si se quiere, estrictamente canónica desde el punto de vista formal. Es una escritura redonda, lexicalmente rica y propia. Su carácter popular no está representado, pues, ni en el desorden deliberado del relato ni en su estructura –poquísimos rasgos orales, por ejemplo, se encuentran en sus textos, salvo quizás en el cuento «Blacamán el bueno vendedor de milagros»–, sino en las temáticas que trata. Pues contrariamente al estilo de escritura acartonado que se practicaba –se sigue practicando– en los centros de poder intelectual colombianos, confinados sobre todo en las vastas y brumosas altiplanicies cundinamarquesas, atosigado de preciosismos

avejentados y de tics amanerados, los cuentos y novelas de García Márquez abordan con desparpajo riguroso historias de prostitutas, de barberos, de habitantes de pequeños pueblos perdidos cruzados por calles polvorientas, de puertos de mala muerte, de hombres de dimensiones descomunales, de mujeres de movimientos sísmicos, de peleas de gallos, de mujeres férreas, de boxeadores, de dictadores y de guerreros perdidos en los laberintos de su soledad, de ferias ambulantes, de parrandas sin fin, de obreros asesinados… Exactamente como procedía Rabelais en sus elecciones temáticas –reconociendo las singularidades culturales de la Francia del siglo xvi y de la Colombia del siglo xx, por supuesto–, como puede comprobarse cuando vemos que buena parte de sus personajes son pícaros, bebedores sin tasa, devoradores de montañas de comida, timadores, bandidos, vagabundos, desvergonzados, vividores, prostitutas… gente al margen del poder, en los arrabales de la sociedad. Rabelais escribía mal, si nos atenemos a la corrección dictada por la norma, supuestamente objeto de respeto, como toda norma. Pero quizás convendría más decir que escribía inconvenientemente, pues, contra el canon, produjo, como por homología con un escritor checo dice Milan Kundera (1993):

1) […] una ampliación inaudita del vocabulario en todas las capas lingüísticas: capas arcaica, moderna, argótica, dialectal; neologismos; sintaxis monumental […]; 2) un narrador que interviene en la historia, dirigiéndose permanentemente al lector (desafío lanzado a la objetividad descriptiva de la literatura convencional llamada realista); 3) el espíritu libertino, hedonista, gozoso (desafío lanzado a la mentalidad tradicional centro-europea, inclinada al moralismo, a la gesticulación sentimental). (p. 69)[22]

Bakhtine (1970) lo dice de otra manera:

[Rabelais] extrajo de fuentes orales un número considerable de elementos de su lengua: son palabras vírgenes que, salidas por primera vez de las profundidades de la vida popular, del elemento de la lengua hablada, entraron en el sistema del lenguaje escrito e impreso. Los léxicos de casi todas las ramas de la ciencia vinieron, en su mayor parte, del lenguaje oral, y participaron por primera vez en

un contexto libresco, en un pensamiento libresco sistematizado, en una entonación escrita libresca, en una construcción sintáctica escrita libresca. (p. 452)[128]

Ennoblecimiento social del lenguaje de plaza pública, de menesterosos, pleno de ultranzas. La sacralización de la vida popular y de la resonante oralidad callejera.

Pero hay que decir que Rabelais no privilegiaba solo lo popular. De hecho, Michael Screech (1992) llega inclusive a matizar esta idea, sosteniendo que haríamos un mal servicio a Rabelais si tratáramos de hacer de él un autor popular:

Es la razón por la cual las crónicas de Rabelais no son «populares» sino superficialmente. Ellas son la obra de un especialista de alto nivel, considerado como excepcionalmente docto en un siglo que brilla por su saber y su erudición. […] Rabelais no fue jamás un autor popular, si por ello se entiende un autor comprendido por el pueblo. En los castillos y en las chozas, sus contemporáneos, si no eran cultos, eran incapaces de comprender la décima parte del Tercer Libro. Inclusive Pantagruel y Gargantua suponen un saber que solo era accesible a los que habían estudiado latín y estaban familiarizados con las culturas griega y hebrea. (pp. 24-25)[129]

Y más adelante sostiene: «Por ejemplo, la sátira bastante elemental que denuncia la vanidad del francés pretenciosamente latinizado del escolar limousin tiene poco sentido para un lector que no sepa latín» (p. 55). Y aún más: «En Pantagruel, la mención del nombre de Utopía o del ‘pueblo de los Amaurotes’ –igualmente tomado en préstamo de Moro [Thomas]– no podía tener ningún sentido para el lector que ignorara el latín, sin hablar del que ignoraba el griego» (p. 61).

La índole popular de la obra de Rabelais se expresa de muy diversas maneras. Una muy buena parte de los episodios que ocurren en sus relatos es una provocación nacida de la sensibilidad popular contra la visión de los poderosos de su época. Es la reivindicación por la palabra de una manera de ver el mundo,

anclada en lo popular, contra la visión dominante de quienes entonces controlaban la sociedad. Quizás el aspecto más mencionado de esta cultura en la obra de Rabelais haya sido la desarticulación de las parejas clásicas de oposición de sentidos que organizan en los sujetos la percepción dicotómica del mundo (alto-bajo, interior-exterior, elevado-bajo, prohibido-autorizado, etc.), que Bakhtin, fino estudioso de la obra de Rabelais, señaló como rasgo de «la carnavalización». Por supuesto, tal destrucción de las oposiciones ocurre durante la fiesta del carnaval, pero se extiende también al habla de la vida ordinaria. Según Bakhtine, la vida se carnavaliza, es decir, el espíritu del carnaval desborda los límites estrictos de la fiesta y se disemina por todos los espacios sociales sin barreras temporales. Durante el carnaval, desaparecen las diferencias y las jerarquías, y el mundo se ordena según una percepción fracturada y mutada. En virtud de esta «carnavalización» de la vida, los referentes normativos, propuestos o impuestos por el poder, se desdibujan y se desconfiguran. Los hechos ya no pueden seguir siendo vistos desde la perspectiva de homogenización proveniente del poder institucionalizado. Las diferencias entre los poderosos y los débiles desaparecen, y estos están autorizados a burlarse de aquellos a través de las máscaras y las danzas. La transgresión no es castigada, sino celebrada. Da lo mismo lo «alto» que lo «bajo», lo «interior» que lo «exterior», lo «elevado» que lo «bajo», etc… La lengua, siempre a la expectativa de estos desfases, se apropia de esta dislocación de la vida.

Quizás las parrandas y comilonas organizadas por Aureliano Segundo muestren esta visión carnavalesca de la vida: se come de todo en proporciones desmesuradas en reuniones sin reglas que duran tres, cuatro días, hasta los límites de la resistencia del cuerpo humano. Todo, en estas parrandas, es posible.

No siendo poco lo anterior, Rabelais representa mucho más que una carnavalización de la vida. Guy Scarpetta plantea a Milan Kundera, en la entrevista a este ya citada, si la tradición escolar francesa no tiende a «hacer de Rabelais un simple pensador humanista, en detrimento de la parte de juego, de exuberancia, de fantasía, de obscenidad, de risa, que irriga su obra: de esta parte ‘carnavalesca’ que Bakhtine destacó» (Kundera, 1993, p. 70)[130]. Pues, en efecto, Rabelais, aun si se excluyera de su universo personal su obra literaria[131], habría sido uno de los grandes humanistas de la Europa del siglo xvi –lo que, desde luego, no habría estado nada mal: era interlocutor de Erasmo, exégeta de Thomas Moro, contradictor de Calvino, médico célebre, políglota, consejero papal y de los grandes hombres políticos de su época, escritor polémico, jurista y muchas otras facetas más–, pero, dando por sentada esta hipótesis, se habría

escamoteado su dimensión quizás más trascendente: la de escritor. Su «fantasía», su «obscenidad», su «risa» son los principios activos destructores que desde su obra atacan y minan el edificio social por entero.

Sin embargo, el impacto de Rabelais de mayor importancia, de acuerdo con Claude Duneton (1993), es –lo que sin duda es rigurosamente válido, mutatis mutandis, para la obra de García Márquez– que

[…] el grueso del legado [de Rabelais] ocurre en la lengua misma, tocada en su «espíritu». Pues toda obra gigantesca modela a una nación. La sombra de los textos fundamentales no se disipa jamás enteramente de una literatura dada. […] El proceso de reducción que quiso separar del francés clásico todo lo que oliera a gleba, a pueblo y sus expresiones atrevidas, sus viejas palabras vehiculadas por bocas siempre nuevas, habría ahogado a nuestra lengua si no hubiera habido en alguna parte, en una penumbra, actuando, insoslayable, la obra de Rabelais. Sus imágenes fuertes se opusieron siempre a la cursilería de las modas, a los tics de los marqueses finos y perfumados. Rabelais ha entregado a lo largo de estos siglos las imágenes rudas, rústicas, inclusive violentas, propias de la gente de la tierra, hermosos lenguaraces del campo, artesanos, señores de pueblo, amas de casa y personas chismosas. (p. 64)[132]

Sí, esta afirmación de Duneton es también rigurosamente válida para la obra de García Márquez. La nación colombiana –no solamente su literatura, sino también los discursos políticos y los estilos de escritura periodística, los ritos celebrativos, por ejemplo– ha sido modelada por la obra de este escritor. El impacto del mundo de ficción creado por García Márquez ha permeado todos los sectores de la sociedad, en algunos casos hasta el anegamiento: basta escuchar los discursos que celebraron el proceso de paz con las Farc –de boca de los que hasta ese mismo día habían sido enemigos jurados: Gobierno y guerrilla–, plagados todos de referencias textuales a la obra de García Márquez –sin olvidarse nunca de la «segunda oportunidad sobre la tierra», tan socorrida–; o seguir las muchas novelas y cuentos que reproducen, un poco de manera ingenua, los tics y las fórmulas propias de lo que ha dado en llamarse «realismo mágico»; o leer muchos reportajes publicados en diarios y revistas que repiten ciertas construcciones verbales y giros de estilo presentes en la obra del escritor

colombiano; o darse cuenta, según se dice, de que la Constitución de 1991, que rige el ordenamiento institucional del país, fue revisada y corregida por García Márquez; no hablemos del ansia de figuración y de sed de prestigio de quienes daban la vida por aparecer en una foto con él. En fin: como dice Duneton de los efectos de la literatura de Rabelais en la lengua francesa –y como ha acontecido con la obra de Cervantes en el espacio cultural hispanoamericano–, la de García Márquez ha tocado hasta las raíces el espíritu de la lengua que se practica en la nación colombiana –y sin duda la utilizada en un espacio latinoamericano todavía más amplio–. Este es quizás el impacto más profundo, más sistémico, más estructural, más duradero. Pero no hay que olvidar: esta literatura –la de García Márquez, pero también la de Rabelais y la de Cervantes– se encuentra largamente macerada en un entorno de valores pertenecientes a la cultura popular.

Si el carácter de lo popular en la obra de Rabelais pasa por sus vínculos con la lengua, no puede dejarse de lado que este rasgo se encuentra también alimentado por la concepción del cuerpo, también profundamente enraizada en el imaginario popular. Las proporciones sobredimensionadas de los cuerpos rabelaisianos rompen con la percepción del cuerpo normalizado. El cuerpo en Rabelais, como dice el filósofo Michel Onfray (1993), es nuevo: «Pues Rabelais no pierde jamás de vista que es un cuerpo que habla, piensa y goza, vive y sufre, come y muere» (p. 63). Y más adelante:

La carne de los matasanos que escriben no es materia ideal, espiritual[133]. El cuerpo que ponen en escena no es una máquina seca, fría, muerta sino un organismo viviente, caliente, lleno de materias que hierven, fermentan y sostienen la vida, la vitalidad […] el cuerpo rabelaisiano suda, chorrea, vive, se mueve. Transpira, exsuda, execra, está habitado por linfas, flemas y bacterias […]. Es el cuerpo de los hospitales y los dispensarios, de los asilos y de las carnicerías, de los teatros de anatomía y de las letrinas. (p. 63)

El cuerpo rabelaisiano, según este mismo autor, traga, come, caga, suda, pee, eructa, bosteza, hace gárgaras, escupe, tose, solloza, se suena la nariz. No es el cuerpo ascético, santificado, virginal, puro, idealizado por la religión, por las visiones trascendentes o por el poder dominante, despojado por completo de su

condición terrestre y humana. Por el contrario, es un cuerpo degradado por el tiempo y corrompido por la enfermedad y la muerte, desacralizado, carcomido por intereses, devorado por la ambición. Es un cuerpo terrenal. O, si se puede hablar en estos términos paradójicos, un cuerpo humanizado, el cuerpo de la gente común y corriente, habitantes de la calle y de las plazas de mercado. Pero este cuerpo está dado a la provocación por intermedio de la exageración: cuando Pantagruel pee, da nacimiento a cincuenta y tres mil hombrecillos enanos y contrahechos; cuando sus pedos son acuosos, da a luz a mujeres que solo crecen hacia abajo, «como la cola de las vacas». En cuanto a que sean coléricos estos hombrecillos, «la razón fisiológica consiste en que tienen el corazón cerca de la mierda» (cf. Rabelais, 1996b, cap. xxvii)[134].

El cuerpo garciamarquiano es también un cuerpo terrenal. El apetito de José Arcadio Buendía al regresar de darle la vuelta al mundo y el de Aureliano Segundo en las comilonas sin límites que organizaba en casa de Petra Cotes, en Cien años de soledad, son expresiones de cuerpos que no se detienen frente a ningún límite de voracidad y cuyas manifestaciones son las propias de un cuerpo humano corriente. Del primero dice el narrador que «[Úrsula] no podía concebir que el muchacho que se llevaron los gitanos fuera el mismo atarván que se comía medio lechón en el almuerzo y cuyas ventosidades marchitaban las flores» (García Márquez, 2007, p. 112). Y agrega que «Amaranta no podía disimular la repugnancia que le producían en la mesa sus eructos bestiales» (p. 112). Aureliano Segundo «comía a dentelladas» (p. 293). «De todas partes llegaban tragaldabas fabulosos para tomar parte en los irracionales torneos de capacidad y resistencia que se organizaba en casa de Petra Cotes» (p. 292), nos dice el narrador de Cien años de soledad, y en uno de ellos Aureliano Segundo se enfrenta a «Camila Sagastume, una hembra totémica conocida en el país entero con el buen nombre de La Elefanta» (p. 292), como consecuencia de ello casi muere atragantado e indigestado. La abuela desalmada debe ser llevada en andas por cuatro indígenas, tal es el peso y el volumen de su cuerpo. Visto el cuerpo corruptible desde otro ángulo –ya no el de la monumentalidad o desde lo grotesco–, García Márquez pone de presente la devastación causada por el tiempo en el cuerpo humano al enfrentar las obsesiones eróticas frustradas de un viejo con el cuerpo de una prostituta muy joven, como se observa en Memoria de mis putas tristes. El cuerpo de un viejo, basura social destinada a los ancianatos, a los hospitales, a los asilos, puesto en una relación asimétrica frente al cuerpo exuberante de una joven. El tenor de este tema ya había sido anunciado en el cuento «El avión de la bella durmiente», donde García Márquez (1997a) refiere la inquietante cercanía corporal con una bella jovencita durante un vuelo

de muchas horas entre Europa y Nueva York, sin que esta proximidad logre saltar sobre la barrera infranqueable puesta por la indiferencia blindada de la muchacha, originada en su edad. Para la joven, el viejo ni siquiera existe, a pesar de que por muchas horas van a estar uno al lado del otro. Este asunto, que como se sabe, en ambos formatos (cuento y novela) nace de la lectura de la novela de Yasunari Kawabata titulada Las bellas durmientes, donde este autor describe descarnadamente un cuerpo humanizado, como lo ha hecho Rabelais en sus propias narraciones.

La risa

Cuando «maître Alcofrybas (Nasier), abstracteur de quinteessence» –«maestro Alcofrybas (Nasier), abstractor de quinta esencia»– (el anagrama con que Rabelais firmó sus obras), enuncia en el epígrafe de Pantagruel: «Il vaut mieux traiter du rire que des larmes,/ Parce que rire est le propre de l'homme» («Vale más tratar de risas que de lágrimas, pues reír es lo propio del hombre»), todo estaba anunciado. Gargantua y Pantagruel están atravesados por la burla, por la risa, por el calembour, por los galimatías, por el juego de palabras. Es cierto que hay episodios en los que Rabelais utiliza un lenguaje formal –Bakhtine (1970) los reseña: «la educación de Gargantua, l'Abbaye de Thélème, la carta de Gargantua a Pantagruel, las reflexiones de Pantagruel sobre los exégetas medievales del derecho romano, la entrevista de Grandgousier con los peregrinos, la celebración de la política de ocupación de Pantagruel» (p. 449)–[135]; exceptuando estos pasajes, nada reviste seriedad. Bakhtine (1970) insiste en esta idea, otorgándole a la risa colectiva una función destructiva de las visiones oficiales, dominadas por la mentira y los intereses particulares:

La tarea esencial de Rabelais consistía en destruir el cuadro oficial de la época y de sus acontecimientos, en lanzar una mirada nueva sobre ellos, en aclarar la tragedia o la comedia de la época desde el punto de vista del coro popular riendo en la plaza pública. Rabelais moviliza todos los medios de la imaginería popular lúcida para extirpar de todas las ideas relativas a su época y a sus acontecimientos toda mentira oficial, toda seriedad limitada, dictadas por los

intereses de las clases dominantes. (pp. 434-435)

Esa falta completa de seriedad como, según lo dijimos antes, calificaba García Márquez a su novela Cien años de soledad, es uno de los aspectos que de manera más clara ponen en relación al escritor colombiano con Rabelais, pues este utilizó el recurso de la risa –y sus diversas variantes: la burla, la sátira…– como la herramienta principal en su propósito de desmistificación. Ambas obras carecen de seriedad y se ofrecen al horizonte de la risa. Dicho de otra manera, no son funcionales a los propósitos del sistema de pensamiento dominante en las sociedades donde respectivamente se originaron.

Como se ve, lo fundamental de la comparación entre los dos autores no consiste en ver las réplicas especulares que puedan ser halladas en sus obras, sino en reconocer que el recurso –en este caso último, lo popular– es común a las dos narrativas.

Referencias bibliográficas

Aquien

, M. y

Molinié

, G. (1996). Dictionnaire de rhétorique et de poétique. París, Francia :Le Livre de Poche.

Bacca

, R. I. (2016). La Barranquilla de Gabriel García Márquez. En J. M. Blanco (Ed.), Gabriel García Márquez: Literatura y memoria (pp.). Cali, Colombia: Programa Editorial de la Universidad del Valle, pp. 111-123.

Bachelard

, G. (1992). L’intuition de l’instant. París, Francia: Stock.

Bakhtine

, M. (1970). L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. París, Francia : Gallimard.

Ducrot

, O. y

Todorov

, T. (1972). Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. París, Francia : Seuil.

Duneton

, C. (13 de diciembre de 1993). La langue du père. Le Point, 1111, pp. 68-70.

Eco

, U. (2016). El nombre de la rosa. New york, United States: Penguin Random House.

García Márquez

, G. (20 de febrero de 1978). Je n’ai aucune imagination. Entrevista por Pierre Goldman. Libération, pp. 4-5 .

García Márquez

, G. (1982). El olor de la guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Bogotá, Colombia: La Oveja Negra.

García Márquez

, G. (1983). La soledad de América latina: Brindis por la poesía. Cali, Colombia: Corporación Editorial Universitaria de Colombia-Universidad del Valle.

García Márquez

, G. (1995). Notas de prensa 1980-1984. Barcelona, España: Norma.

García Márquez

, G. (1997a). Cuentos completos 1947-1992. Barcelona, España: Norma.

García Márquez

, G. (1997b). Obra periodística 1: Textos costeños. Barcelona, España: Norma.

García Márquez

, G. (2007). Cien años de soledad. Madrid, España: Alfaguara.

Harss

, L. (agosto de 1967). La cuerda floja. El Espectador: Magazine Dominical, p. 3C.

Kundera

, M. (31 de diciembre de 1993). De Rabelais à Rushdie. Le Point, 1111, pp. 68-70.

La gaya ciencia (s. f.). En Wikipedia. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/La_gaya_ciencia

Lazard

, M. (31 de diciembre de 1993). Toutes les vies de Messire François. Le Point, 1111, pp. 60-61.

Marchese

, A. y

Forradellas

, J. (2006). Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona, España: Ariel.

Onfray

, M. (31 de diciembre de 1993). Les pensées de l’estomac. Le Point, 1111, 62-63.

Rabelais

, F. (1996a). Gargantua. París, Francia: Seuil.

Rabelais

, F. (1996b). Pantagruel. París, Francia: Seuil.

Ragon

, M. (1993, diciembre 31). Entre le bûcher et la lumière. Le Point, 1111, p. 58.

Ragon

, M. (marzo de 1994). Rabelais libertaire. Entrevista por Jean-Jacques Brochier. Magazine Littéraire, 319, pp. 28-30.

Revel

, J.-F. (31 de diciembre de 1993). Le génie du rire. Le Point, 1111, pp. 56-58.

Sabina

, J. (1994). Más de cien mentiras. En Esta boca es mía [CD]. BMG-Ariola.

Screech

, M. (1992). Rabelais. París, Francia : Gallimard.

Todorov

, T. (1970). Introduction à la littérature fantastique. París, Francia : Seuil

---

105. Publicado en el libro Cien años de soledad 50 años después, editado por Juan Moreno Blanco, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2017.

106. Recordemos que Rabelais publicó, aparte de algunas obras que podrían ser consideradas menos relevantes, los libros Tercero y Cuarto –mientras que consensualmente se piensa que el publicado como Quinto libro es apócrifo–.

107. «Le romancier reçois en héritage non seulement tout ce qui a été réalisé mais aussi tout ce qui a été possible. Rabelais le lui rappelle».

108. «[…] la connaissance de cette langue donnait accès à une certaine culture profane. Mais surtout parce que cela permettait de lire les originaux grecs du Nouveau Testament, donc éventuellement de contredire la Vulgate latina. En d’autres termes, étudier le grec, c’est se proclamer sensible aux idées nouvelles; autant dire que l’hérésie n’est pas loin».

109. «[…] en étudiant le grec Rabelais faisait quelque chose qui déplaisait profondément à ses supérieurs religieux. Parmi les hommes de pouvoir et d’influence, beaucoup redoutaient le grec, non pas tant à cause d’éventuelles influences païennes […] que parce qu’il mettait irrémédiablement en danger toute culture fondée exclusivement sur le latin».

110. «Le passé […] s’éloigne de nous à une vitesse effrayante».

111. Escuchen su voz: «Penitenciagite!», dice Salvatore, «Vide cuando draco venturus est a rodegarla el alma tuya! La mortz est super nos! Ruega que vinga lo papa santo a liberar nos a malo de tutte las peccata! Ah, ah, vos plads eista nigromancia de Domini Nostri Iesu Christi! Et mesmo joism’es dols y placer

m’es dolors… Cave il diablo! Semper m’aguaita en algún canto para adentarme las tobillas. Pero Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et qui si magna et si ruega dominum nostum. Et il resto valet un figo secco. Et amen. ¿No?» (Eco, 2016, p. 52).

112. La retórica da el nombre de jitanjáfora a esta figura, definida como «carencia de sentido que apela al ritmo y a la sonoridad de las voces para sugerir significados». El mejor ejemplo de jitanjáfora es la palabra misma.

113. A manera de ejemplo, dice Sabina (1994) en «Más de cien mentiras». «Tenemos memoria, tenemos amigos, Tenemos los trenes, la risa, los bares, Tenemos la duda y la fe, sumo y sigo, Tenemos moteles, garitos, altares. Tenemos urgencias, amores que matan, Tenemos silencio, tabaco, razones, Tenemos Venecia, tenemos Manhattan, Tenemos cenizas de revoluciones. Tenemos zapatos, orgullo, presente, Tenemos costumbres, pudores, jadeos, Tenemos la boca, la lengua, los dientes, Saliva, cinismo, locura, deseo. Tenemos el sexo y el rock y la droga, los pies en el barrio, y el grito en el cielo, Tenemos Quintero, León y Quiroga, y un bisnes pendiente con Pedro Botero».

114. Georges Brassens fue un compositor muy admirado por García Márquez, hasta el punto de que quizás sean solo él y Rafael Escalona los músicos populares directamente citados en su obra. Un fragmento de la canción de Brassens titulada «Les Lilas» aparece en el cuento «Buen viaje, señor presidente» del libro Doce cuentos peregrinos.

115. «Comme on m’a dit qu’il avait du mépris pour la littérature française, je l’interroge à ce sujet. Il sourit, il dit qu’il n’a pas beaucoup lu d’œuvres françaises, il connaît mal cette littérature, mais il aime Rabelais, Rimbaud et Brassens. Il considère Rabelais comme son prédécesseur, car «il n’avait pas peur des choses». «Je ne aucune imagination» (García Márquez, 20 de febrero de 1979). La cursiva dentro de la cita debe dar a entender que la frase pertenece al escritor colombiano.

116. Baste escuchar, evocadas al azar, cuatro piezas de Brassens para comprobar la veracidad de lo afirmado: «Mourir pour des idées» (Morir por las ideas), «Mélanie» (Melanie), «Tempête dans un bénitier» (Tempestad en una pila de agua bendita) y «S’ en faire enculer» (Hacerse dar por el culo).

117. «Il a appris la langue française dans Brassens, il écoutait ses disques sans

les comprendre, au début. Il pense que ce qu'il y a de grand dans la littérature française survit, réapparaît dans Brassens». Es curiosa su escucha: escucha sin comprender, validando de esa manera una de las ideas básicas de Paul Valéry, para quien la poesía era ante todo música, y da indicios del valor supremo que García Márquez concedió siempre a la poesía, como lo afirmó tantas veces, en particular en su autobiografía Vivir para contarla. Cualquier estudio sobre la poética de García Márquez debería tener en cuenta este aspecto por cuanto define sus relaciones con el lenguaje.

118. «Je me torchay une foys d'un cachelet de velours de une damoiselle et le trouvay bon, car la mollice de sa soye me causoit au fondement une volupté bien grande; une autre foys d'un chapron d'ycelles et feut de mesmes; une autre foys d'un cachecoul; une autre foys des aurillettes de satin cramoysi, mais la dorure d'un tas de spheres de merde qui y estoient m'escorcherent tout le derriere […] Puis fiantant derriere un buisson, trouvay un chat de Mars; d'icelluy me torchay, mais ses griphes me exulcerent tour le perinée. […] Puis me torchay de Saulge, de Fenoil, de Aneth, de Marjolaine, de roses, de fueilles de Courles, de Choulx, de Bettes, de Pampre, de Guymaulves, de Verbasce (qui est escarlatte de cul), de Lactues et de fueilles d'Espinards, de Mercuriale, de Persiguire, de Orties, de Consolde, mais j'en eu la cacquesangue de Lombard, dont feu gary me torchant de ma braguette […] Je me torchay après (dist Gargantua) d'un couvrechief, d'un aureiller, d'ugne pantophle, d'ugne gibessiere, d'un panier. Mais o le mal plaisant torchecul! Puis d'un chappeau. Et notez que des chappeaux les uns sont ras, les aultres à poil, les aultres veloutés, les aultres taffetassez, les aultres satinizez. Le meilleur de tous est celluy de poil, car il faict tresbonne abstersion de la matiere fecale. Puis me torchay d'une poulle, d'un coq, d'un poulet, de la peau d'un veau, d'un lievre, d'un pigeon, d'un cormoran, d'un sac d'advocat, d'une barbute, d'une coyphe, d'un leurre. Mais concluent, je dys et maintiens qu'il n'y a tel torchecul que d'un oyzon bien dumeté, pourveu qu'on luy tienne la teste entre les jambes. Et m'en croyez sur mon honneur, car vous sentez au trou du cul une volupté mirificque, tant par la doulceur d'icelluy dumet que par la chaleur temperée de l'oyzon, laquelle facilement est communicquée au boyau culier el aultres intestines, jusques à venir à la región du cueur et du cerveau».

119. «–Retournons (dist Grandgousier) à nostre propos.

–Quel? (dist Gargantua) Chier?

–Non, dist Grandgousier, mais torcher le cul.

–Mais (dist Gargantua) voulez vous payer un bussart de vin Breton si je vous foys quinault en ce propos?

–Oui, vrayment, dist Grandgousier.

–Il n’est, dist Gargantua, poinct besoing torcher cul, sinon qu’il y ayt ordure. Ordure n’y peut ester si on n’a chié: chier doncques nous fault davant que le cul torcher.

–O (dist Grandgousier) que tu as bon sens petit guarsonnet! Ces premiers jours je te feray passer docteur en gaie science, par Dieu! car tu as de raison plus que d’aage. Or poursuiz ce propos torcheculatif, je t’en prie…»

120. «[…] ouvrage dénué de toute valeur littéraire et suscitant le rire par des parodies simples et grossières des récits médiévaux sur le roi Arthur et sa cour».

121. «Le fantastique ne dure que le temps d’une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu’ils perçoivent relève ou non de la ‘réalite’, telle qu’elle existe pour l’opinion commune. A la fin de l’histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une decision, il opte pour l’une ou l’autre solution, et par là même sort du fantastique. S’il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d’expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l’oeuvre relève d’un autre genre: l’étrange. Si, au contrarire, il décide que’on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux».

122. Este artículo sería luego incluido en el libro Los nuestros (1966), de este mismo autor.

123. Hay en este rasgo de la literatura de estos dos autores una intersección coincidente con otro autor demiurgo de un mundo paralelo: el uruguayo Juan Carlos Onetti y su Santa María.

124. «Une hyperbole est une figure qui joue sur la caractérisation intensive d’une information. […]. L’exagération est manifeste…».

125. «Augmentation quantitative d’une des propriétés d’un objet, état, etc.».

126. «On peut dire que toute l’oeuvre, du commencement à la fin, est sortie du

coeur même de la vie de l'époque dont l'auteur était un participant actif ou un temoin interessé. […] Derrière les images qui semblent les plus fantastiques se dessinent des événements réels, figurent des personnages vivants, résident la grande expérience personnelle de l'auteur et ses observations précises».

127. «1) […] élargissement inouï du vocabulaire à toutes les couches linguistiques: couches archaïque, moderne, argotique, dialectal; néologismes; syntaxe monumentale […]; 2) le narrateur intervenant dans l'histoire, s'adressant sans cesse au lecteur (défi lancé à l'objectivité descriptive de la littérature conventionelle dite réaliste; 3) l'esprit libertin, hédoniste, joyeux (défi lancé a la mentalité traditionelle centre-européene, porté au moralisme, a la gesticulation sentimentale)».

128. Il a puisé à des sources orales un nombre considérable des éléments de sa langue: ce sont là des mots vierges qui, sortis pour la première fois des profondeurs de la vie populaire, de l'élément de la langue parlée, sont entrés dans le système du langage écrit et imprimé. Les lexiques de presque toutes les branches de la science sont venus, dans leur majeure partie, du langage oral et ont pour la première fois participé à un contexte livresque, à une pensée livresque systematisée, à une intonation écrite livresque, à une construction syntaxique écrite livresque».

129. «C'est pourquoi les chroniques de Rabelais ne sont 'populaires' que superficiellement. Elles sont l'oeuvre d'un spécialiste de haut niveau, consideré comme excepcionellement docte en un siècle qui brilla par son savoir et son érudition. […] Rabelais ne fut jamais un auteur populaire, si l'on entend par là un auteur compris par le peuple. Dans les châteaux comme dans les chaumières, s'ils n'étaient pas cultivés, ses contemporaines étaient incapables de comprendre le dixième de ce qu'il écrivait dans le Tiers Livre. Même Pantagruel et Gargantua supposent un savoir qui n'était pas accesible qu'à ceux qui avaient étudié le latin et n'étaient pas étrangers aux cultures grecque et hébraique».

130. «[...] Il y a une tendance à faire de Rabelais un simple penseur humaniste – au détriment de la part de jeu, d'exubérance, de fantasie, d'obscénité, de rire, qui irrigue son oeuvre: de cette part «carnavalesque» que Bakhtine a mise en valeur».

131. Como argumenta Bakhtine (1970), capítulo

, titulado «Les images de Rabelais et la réalité de son temps».

132. «Le gros du legs s’est fait dans la langue même, touché en son ‘esprit’. Car toute oeuvre gigantesque pétrit une nation. L’ombre des textes fondamentaux ne se dissipe jamais entièrement d’une littérature donnée. […] Le processus d’amenuisement qui a voulu écarter du français classique tout ce qui sentait la glèbe, le peuple et ses expressions colorées, ses mots vieillis véhiculés par des bouches toujours neuves, aurait ettouffé notre langue s’il n’y avait pas eu quelque part, dans une pénombre, agissant, incontournable, l’oeuvre de Rabelais. Ses images fortes s’opposèrent toujours aux mièvreries des modes, aux tics des marquis fins et musqués. Rabelais a procuré au long de ces siècles l’imagerie rude, carrée, voire violente, qui était celle des gens de la terre, beaux parleurs hoberaux, artisans, coqs de village, mégères et caquetières».

133. Onfray habla de Rabelais y de Louis-Ferdinand Céline, ambos médicos.

134. «La raison physiologique est qu’ils ont le coeur près de la merde».

135. «L’éducation de Gargantua, l’Abbaye de Thélème, la lettre de Gargantua à Pantagruel, les réflexions de Pantagruel sur les exégètes du droit romain, le entretien de Grandgousier aves les pèlerins, la célébration de la politique d’occupation de Pantagruel».


ROSALINA
CAÑATE
ROSALINA
La Rezandera
REZOS
ASEGURANZAS
SANTIGUOS
SACAR VIENTOS


LINA
ndera
OS
ANZAS
GUOS
SOBAR
SACAR VIENT

El mundo religioso en García Márquez

Carmiña Navia Velasco

La religión, como no podría ser de otra manera, hace presencia de distintas formas, en las obras de nuestro Nobel, porque la iglesia con sus prácticas está siempre presente en los pueblos caribeños y latinoamericanos, y en ocasiones rige sus destinos. En La mala hora y en algunos cuentos, la parroquia del pueblo es visitada con frecuencia y el párroco es uno de los protagonistas de la acción… La parroquia forma parte del mapa geográfico que demarca la vida y los sermones del cura interactúan con la vida del pueblo. Seguir a los curas como protagonistas, en otras obras del autor, sería materia de otro ensayo. Ahora, en este artículo, miraremos especialmente dos textos narrativos en los cuáles este universo se puede observar más en detalle: en primer lugar, Cien años de soledad y su universo mítico; en segundo lugar, Del amor y otros demonios , novela en la que la religión es determinante. Veamos qué conclusiones nos arroja el recorrido que realizaremos.

En el caso de Cien años de soledad, es claro y reconocido por lectores y críticos que esta gran epopeya de los desamparados se teje sobre un trasfondo permanentemente mítico-religioso. En la realidad que se construye lo real y lo maravilloso se juntan sin la menor fisura. En Macondo conviven los vivos y los muertos, se fusionan los sueños y los aconteceres, configurando un universo en el que las reglas de la lógica se rompen una y otra vez y los lectores siempre esperamos que se sigan rompiendo.

Y ese trasfondo, que es paisaje, pero que también es actante, funde de manera impecable el universo wayúu con la herencia milenaria de la cultura occidental. Según Moreno Blanco (2002):

La fábula garciamarquiana se nos aparecería así como un lenguaje superior capaz de contener en su interior capas escondidas de los muchos lenguajes existentes en su entorno vital, como una literatura que más que un lenguaje es un diálogo de lenguajes en que las diferentes fuerzas expresivas de lo cultural-histórico divergen o convergen, se confunden o hacen contrapunteo. (p. 10)

Nos encontramos entonces con mitos o realidades cuyas raíces en alguna ocasión son imposibles de separar o diferenciar. En un mismo momento Úrsula requiere la bendición del cura y habla con el fantasma de algún antepasado muerto, por ejemplo.

Como punto de partida es claro que en la novela se actualizan permanentemente tradiciones de la religión católica, tanto en el nivel propiamente religioso como en un sentido cultural más amplio. De acuerdo con Marquínez Argote (1984), citando a Ángel Rama:

Así, pues, no es de extrañar que, debido a la fidelidad a lo «real total», G. García Márquez presente en Cien años de soledad, una visión del mundo «fuertemente invadida por las concepciones tradicionales del catolicismo popular, donde pervive la idea de culpa y del castigo subsiguiente, la noción de pecado original, la esperanza en la revelación, la acechanza mágica, la afirmación del destino como clave de la aventura humana». (p. 8)

Sin embargo, como lo vengo diciendo, más que eventos muy concretos se trata de un paisaje estructural de fondo que configura y tiñe la realidad. Ya miraremos más atentamente cómo se desarrolla en el diario vivir el panorama religioso en la obra. Por otro lado, es necesario tener en cuenta lo planteado por el profesor Juan Moreno (2015), porque es indiscutible que se ha prestado poca atención a esa otra «ala» de lo real maravilloso que alimentó al escritor en sus años de infancia y que sin ninguna duda deja sus huellas a lo largo de toda su obra:

Nada nos impide pensar que en la casa de Aracataca el nieto del hogar Márquez Iguarán estuvo en contacto libre con los sirvientes wayúu y los adoptó como parte de su fratría. En ese entorno, la conciencia del niño seguramente se sorprendió del hecho de que mientras la realidad de sus abuelos estaba ordenada de una manera, con los guajiros accedía a otro ordenamiento de la misma realidad que la mutaba en otra muy diferente. (p. 78)

Debe quedar claro entonces que el universo mítico religioso que subyace al mundo garciamarquiano, y de manera muy especial a Cien años de soledad, es un universo mestizo, síntesis de culturas relativamente autónomas, aunque cercanas por la interacción permanente que han tenido a lo largo de la historia. El catolicismo con que nos encontramos ya ha sido mestizado en distintos procesos y épocas. Voy a centrarme en esta primera parte del ensayo fundamentalmente en la presencia y prácticas de este catolicismo que se dan a lo largo de la obra, presencia que yo visualizo de todas maneras como bastante marginal.

Dios existe en Macondo

Aunque la presencia de la iglesia y del cura es más bien tardía en el desarrollo de la historia, llama la atención que siendo el mundo macondiano muy reciente, cuando en la peste del olvido, José Arcadio decide poner letreros a las cosas para no olvidarlas… escriben un letrero: Dios existe. Es obvio que José Arcadio y Úrsula, los fundadores, portan en sus conciencias al mismo tiempo que el fantasma de Prudencio Aguilar, las huellas de una infancia religiosa y de su propio matrimonio y otros rituales. A este respecto, Carrier (1994), quien cita a Mierce Eliade, afirma:

No creo en la posibilidad de un hombre totalmente arreligioso. Ser –o mejor dicho hacerse– hombre significa ser religioso. Para Eliade toda cultura atribuye más o menos conscientemente un carácter sacramental a los principales actos de aquel que vive como ser humano. (p. 397)

Por otro lado, ante los inventos de Melquíades y los gitanos, Úrsula exclama varias veces: esto es cosa del demonio o «ese es el olor del demonio». En el inconsciente colectivo macondiano además de anidar los mitos católicos y wayúus, anida también la memoria del credo y de la ritualidad eclesial católica. Esta convicción de que Dios existe, se vive sin ninguna contradicción con la

vocación indagatoria y estudiosa del primero de los Buendía, quien entre sus invenciones pretende conseguir el daguerrotipo de Dios o, de lo contrario, comprobar que no existe:

Mediante un complicado proceso de exposiciones superpuestas tomadas en distintos lugares de la casa, estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia. (García Márquez, 1984, p. 129)

Dios, pues, es una presencia que no se ignora. Encontramos una actitud consciente de aceptación de las realidades inmateriales. Al poner este letrero José Arcadio está mostrando la necesidad de tener en cuenta los hechos religiosos para transmitirlos en el futuro y está reconociendo la incidencia de estos en la vida de quienes le importan. De todas maneras, no se ve en él una aceptación ciega de la tradición; se trata más bien de un interrogante abierto que siempre le ronda.

Los macondianos viven sus primeros años sin la presencia y «dirección» de la eclesialidad. Así como no necesitan de una autoridad civil-política, tampoco necesitan de directrices religiosas para orientar su conducta o para regular su moral. Su religiosidad inconsciente se hace presente en algunas ocasiones pero no requieren una institución que los regule o pretenda regularlos, no la buscan, ni la admiten. La autoridad de los fundadores se encarga de ello.

Aparece la iglesia

Cuando la segunda generación de los Buendía ha crecido y Aureliano decide casarse, aparece en Macondo el primer cura. Previo a esto ha tenido lugar un acontecimiento significativo: el régimen conservador designa un alcalde para la población y Apolinar Moscote pretende convertirse en la autoridad en el pueblo. El fundador de la estirpe se opone a esta pretensión y el designado alcalde debe

ser una figura decorativa. Sin embargo, es este mismo individuo, representante del régimen y del partido conservador, el que lleva el primer cura a Macondo: el padre Nicanor Reina. Este llega con una misión coyuntural: realizar el matrimonio de Aureliano Buendía con Remedios Moscote, pero poco a poco arma su tienda y se establece con los macondianos.

Su presencia es precaria y marginal fundamentalmente por dos cosas: Macondo es una población que no necesita a la iglesia y que se ha organizado como pueblo sin ella. Además, la figura del padre Nicanor es la de un anciano ya, cuya cabeza empieza a estar perdida en los vericuetos de la sinrazón. Ve pasar al judío errante y anuncia en sus sermones el inminente fin del mundo. Los habitantes del pueblo hacen caso omiso de sus mandatos y prédicas. Resulta significativa, cabal y sintética la presentación que el narrador hace del personaje y de la situación:

El padre Nicanor Reyna –a quien don Apolinar Moscote había llevado de la ciénaga para que oficiara la boda– era un anciano endurecido por la ingratitud de su ministerio. Tenía la piel triste casi en los puros huesos y el vientre pronunciado y redondo y una expresión de ángel viejo que era más de inocencia que de bondad. Llevaba el propósito de regresar a su parroquia después de la boda, pero se espantó con la aridez de los habitantes de Macondo, que prosperaban en el escándalo, sujetos a la ley natural, sin bautizar a los hijos ni santificar las fiestas. (García Márquez, 1984, p. 158)

Posteriormente, cuando su cabeza ya no da más, el padre Nicanor va a ser reemplazado por el padre Antonio Isabel, mayor también, pero con otros bríos y otras pretensiones. Las costumbres católicas van a establecerse definitivamente en Macondo, aunque no su rígida moral sexual. Con Fernanda del Carpio entra a la familia Buendía, además de las costumbres de una aristocracia decadente, la religión católica en todo su rigorismo. Fernanda traslada a Macondo sus frustraciones de gran heredera al mismo tiempo que las sábanas de holán y el rezo del rosario. Educada en un colegio de monjas, pretende preparar a sus hijos con el mismo norte sin tener una conciencia ni siquiera remota de la realidad inmediata que la rodea. Su rotundo fracaso se explica entre otras cosas porque ella nunca comprendió, aceptó o amó a Macondo y a la casa Buendía.

Los caminos de Úrsula

En el panorama religioso de la narración, igual que en otros aspectos, llama la atención la singularidad de Úrsula. Se trata de una mujer para la que, indiscutiblemente, cuenta la existencia de Dios, a lo largo de su vida: lo invoca, hace referencia a él y parece convivir naturalmente con esta realidad divina. Hacia los años de su vejez, uno de sus delirios es educar a algún nieto «cristianamente para Papa». En este empeño quema sus últimos cartuchos.

Pero lo que es necesario señalar es que la fundadora de Macondo, en su camino religioso, ni necesita ni admite mediación alguna. En su vida ella se refiere en muchas ocasiones a Dios; la certeza de su existencia la acompaña a lo largo de sus años; lo invoca; en ocasiones le pregunta y quiere que uno de sus descendientes se consagre a la iglesia. Cuando lo liberales quieren sacar al cura, ella misma restaura la costumbre de la misa. Pero, por otro lado, ella impone su autoridad por encima de las mismas leyes eclesiales. Cuando Pietro Crespi, desesperado por la negativa de Amaranta a casarse con él, se suicida, ella exige que se le entierre en el camposanto, negado a los suicidas:

Úrsula dispuso que se le velara en la casa. El padre Nicanor se oponía a los oficios religiosos y a la sepultura en tierra sagrada. Úrsula se le enfrentó, «De algún modo que ni usted ni yo podemos entender, ese hombre era un santo», dijo. «Así que lo voy a enterrar contra su voluntad, junto a la tumba de Melquíades.» Lo hizo, con el respaldo de todo el pueblo, en funerales magníficos. (García Márquez, 1984, p. 186)

La autonomía y libertad de esta mujer que no se somete a ningún yugo, se manifiesta muy claramente en este terreno. Ella no prescinde de la religión, la tiene, por el contrario, presente, pero sí prescinde –cuando le es necesario– de sus autoridades. En Úrsula registramos una de las formas de experiencia religiosa señalada por William James (1986):

Los actos a los que este género de religión incita no son rituales sino personales. El individuo negocia solo, y la organización eclesiástica con sus sacerdotes y sacramentos y otros intermediarios, se encuentra en posición totalmente secundaria. La relación va directamente de corazón a corazón, de alma a alma, entre el hombre y su creador. (p. 33)

Quizás esto ayude a explicar el que en Cien años de soledad, como en otras obras de nuestro autor, no se muestra lo que podemos denominar como religiosidad popular. No encontramos devociones especiales, ni siquiera en el caso de Fernanda del Carpio; hay imágenes del Sagrado Corazón o de la Virgen, pero simplemente como parte del paisaje doméstico. No se nos habla de procesiones ni de fieles que con cierta fuerza y autonomía celebran en la parroquia los tiempos fuertes como la novena de Navidad o la Cuaresma y la Semana Santa. El macondiano, en general, es un pueblo que vive al margen de la religiosidad popular. Esta última, según Estrada (1986), se define como

Una religiosidad que se contrapone a la de la iglesia institucional, que tiene por sujeto al pueblo y se recibe por tradición o herencia. Es una religiosidad en la que predomina lo imaginativo, emotivo y corporal. Se trata de una religiosidad práctica, sacralizante y devocional, de una fuerte tendencia individualizante (a pesar de sus manifestaciones colectivas) y de connotaciones pragmáticas y utilitaristas. Esta religiosidad expresa simbólicamente la conciencia y el alma de un pueblo. (p. 20)

Nada parecido encontramos en Macondo, en el desarrollo de su historia.

Es distinto el paisaje que se nos muestra en Del amor y otros demonios, obra en la que tanto Sierva María como las criadas que la rodean tienen continuamente prácticas autónomas de mestizaje religioso, como lo desarrollaremos más adelante. Es claro que la focalización es totalmente diferente, pero lo central es que en el universo macondiano por excelencia la religiosidad popular del Caribe no se registra.

Religión y política

Este es otro de los aspectos que se muestran con claridad en el mundo macondiano. En varias ocasiones se hace alusión a la alianza entre el partido conservador y la iglesia o la religión o los curas, así como se plantea la lucha liberal como una lucha contra este tipo de yugo. Uno de los rebeldes le dice a Arcadio Buendía: por eso estamos haciendo esta lucha contra los curas, para casarnos con quien queramos, inclusive con nuestra propia madre. Apolinar Moscote, en sus largas charlas con Aureliano, quien sería su yerno por poco tiempo, trata de inculcarle las ideas que circulan sobre el tema:

Los liberales le decía, eran masones; gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio, de reconocer iguales derechos a los hijos naturales que a los legítimos, y de despedazar al país en un sistema federal que despojará de poderes a la autoridad suprema. Los conservadores en cambio, que habían recibido el poder directamente de Dios, propugnaban por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo, del principio de autoridad y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas. (García Márquez, 1984, p. 172)

La religión y la iglesia terminan, sin embargo, por imponerse relativamente tanto en Macondo como en el país en general, de tal manera que ya en su vejez el coronel Aureliano Buendía recoge en su expresión un decir nacional corriente a mediados de siglo en el país: «Hoy la única diferencia que hay en el país, es que los liberales van a misa de 6 y los conservadores van a misa de 8» (p. 356).

El mundo religioso, un mundo marginal en Cien años de soledad

No es fácil ni unívoco establecer una definición de lo que sería la religión. Muchas acepciones se contradicen entre sí, y la mayoría se registran como parciales por parte de los estudiosos. En general, se admite que la religión «da sentido global» a la vida de un pueblo y lo enmarca en las consecuencias y exigencias de tal sentido. La fábula que estamos analizando nos presenta como una novela total –en términos de Vargas Llosa (1971)– el origen, desarrollo y final de la familia Buendía y, con ello, del pueblo de Macondo. En esta familia y en los macondianos no encontramos definitivamente nada que se parezca a un sentido totalizante que justifique o regule la existencia. Están presentes, sí, como ya lo hemos dicho, algunos mitos con relativa fuerza: el eterno retorno –«El tiempo da vueltas en redondo» (como decía Úrsula)– o la presencia e interactuación con los muertos –Melquiades, Prudencio Aguilar–, pero ninguna creencia o práctica toma la fuerza de una cosmovisión reguladora, más allá de la presencia de estos mitos en el inconsciente colectivo.

De igual manera no se construye una ética derivada de la religión. La propuesta axiológica, basada en el comportamiento de los patriarcas y las matriarcas fundadores, es, inicialmente, una propuesta ética de convivencia pacífica, sobre la base de la autonomía y la «política del buen vecino». Esta moral se rompe con la guerra y el enfrentamiento entre liberales y conservadores; los asesinatos, llamado ejecuciones, se convierten en pan cotidiano, y el respeto a la vida deja de contar a pesar de los múltiples esfuerzos de Úrsula por evitarlo, que ya centenaria intenta desesperadamente corregir los rumbos:

Nadie mejor que ella para formar al hombre virtuoso que había de restaurar el prestigio de la familia, un hombre que nunca hubiera oído hablar de la guerra, los gallos de pelea, las mujeres de mala vida y las empresas delirantes, cuatro calamidades que según pensaba Úrsula, habían determinado la decadencia de su estirpe. (García Márquez, 1984, p. 267)

En Macondo tampoco hay una moral sexual regida por tradiciones religiosas. Más bien parece regir una especie de desarrollo natural y libre de la sexualidad, en la que los jóvenes son invitados a vivirla sin restricciones. Cuando llega la

abuela al pueblo, llevando a su nieta cautiva y prostituida por ella hasta niveles de «realismo mágico», no hay una sola voz de protesta que se levante ante semejante atropello y que defienda a la criatura sometida a este abuso. El incesto en diferentes formas no es solo una sombra o amenaza que acecha, sino también una realidad aceptada abiertamente, aunque de forma elusiva siempre.

La presencia eclesial, ya lo vimos, es débil y precaria, no solo porque los representantes religiosos que llegan a Macondo son viejos y decrépitos, sino además porque nunca fueron acogidos como autoridad –nos dicen del entierro de Úrsula: «No fueron muchos los que prestaron atención a su plática apocalíptica, porque el pueblo estaba convencido de que el párroco desvariaba a causa de la edad» (p. 417)–. La novela muestra la realidad de la debilidad de esta presencia, que responde más o menos a los recuerdos infantiles y adolescentes de su autor:

Durante la época bananera, Aracataca era un territorio donde ni siquiera Dios o la ley merecían más que un respeto limitado. En respuesta a una petición de los habitantes de la localidad, la diócesis de Santa Marta había enviado al primer párroco de Aracataca, Pedro Espejo, desde Riohacha, a tiempo parcial. Él fue quien inició la construcción de la parroquia, que llevó más de veinte años. Fue él también el célebre cura que un día levitó durante una misa. (Martín, 2009, pp. 67-68)

En el conjunto de la historia macondiana tienen más importancia los gitanos que los curas. Por esto mismo, no hay desarrollo de la religiosidad: ni con Úrsula ni sin ella encontramos prácticas que reflejen el desarrollo de alguna piedad propia que los distinga. Podemos, entonces, decir que en esta mirada al Caribe colombiano lo religioso no tiene una significativa importancia. Los Buendía, en cuanto parábola del pueblo colombiano, simbolizan muchas cosas de su identidad, historia y desarrollo, pero en este terreno habría que preguntarse los matices identitarios entre unas zonas y otras del país. Sobre el complejo costeño y la iglesia, anota Virginia Gutiérrez de Pineda (1975):

De esta manera la iglesia no empapó la estructura social de este complejo y no se ha proyectado en moral como en la zona andina. Distraída casi exclusivamente

en el culto y descentrada por la concomitancia mágica, no ha tenido y carece de funcionalismo ético, y por tanto no se ha volcado sobre la estructura de la vida familiar, regulándola a sus patrones. (p. 277)

Es lo que venimos diciendo, es lo que se nos muestra en la obra respecto a la aculturación católica en el Caribe. Se concluye un desfase entre ese inconsciente poblado de un trasfondo mítico-religioso y una vida cotidiana vivida al margen de ese trasfondo mismo. Explicamos esta realidad en lo apuntado por Vargas Llosa (1971):

La historia de los Buendía, como la del Amadís o la de Tirant, transcurre simultáneamente en varios órdenes de realidad: el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el social y el psicológico, el cotidiano y el mítico, el objetivo y subjetivo. (p. 177)

Es en el mundo cotidiano de la gran mayoría de los habitantes de Macondo en donde lo religioso no arraiga con ninguna fuerza. Porque no se traduce en prácticas morales que rijan la vida y las relaciones, pero tampoco en prácticas de religiosidad popular o creencias que soliciten favores o conmemoren fechas como las de «santos patronos», Semana Santa o Navidad. Salvo casos como el de Úrsula o Fernanda del Carpio, el Dios macondiano es un habitante lejano del mundo, que no arraiga en los corazones. En Macondo no hay «fieles» en el sentido que tradicionalmente le da la iglesia católica a este término. Como decíamos, habría que profundizar en las características del catolicismo popular caribeño para encontrar tal vez una explicación a esta realidad dada en el mundo posible de Cien años de soledad.

Del amor y otros demonios, horizonte distinto

Nos trasladamos ahora a un ámbito muy diferente, al escenario de esa narración concentrada y mágica que es Del amor y otros demonios. Con esta novela nos encontramos en el corazón mismo de las creencias religiosas, en el corazón mismo de la eclesialidad. Una religión que, como lo dice uno de sus personajes, es una religión de la muerte, de la radical imposibilidad de vivir.

La novela se publicó en abril de 1994. Recrea el mundo complejo y variado de Cartagena de Indias en la época colonial. Su autor la enraíza en su propia realidad por medio de un prólogo en el que afirma que la novela deriva de una averiguación periodística combinada con el recuerdo de una leyenda que le contaba su abuela. El marco en el que se desarrollan los hechos podemos sintetizarlo así:

La recreación de un siglo ya crepuscular en la ciudad portuaria del virreinato de Nueva Granada se lleva a cabo con ejemplar consecuencia artística. Máxime cuando se produce siempre sobre planos próximos, sobre las realidades que gravitan y condicionan, de un modo u otro, la peripecia central, muy lejos el narrador de cualquier propósito arqueológico. De este modo, los elementos cristianos, los indios y en especial los negros, aparecen aludidos, no consignados, filtrados, no referidos, sin que la crónica pierda por ello intensidad. (García Posada 1995, p. 402)

Los hechos son sencillos, pero entrelazados en una trama intensa: la protagonista, Sierva María, es bautizada como católica sin que nadie a su alrededor se ocupe de «adiestrarla» en los misterios y mandatos de esta fe. Por el contrario, es iniciada en lenguas, tradiciones y religiones africanas, lo que hace de ella una «fuera de lugar» permanente. Dominga de Adviento, su iniciadora, es el mestizaje cultural y religioso encarnado. Ella recoge en sí prácticas yorubas y de otras raíces ancestrales, al mismo tiempo que participa del mundo religioso blanco-católico. Es precisamente este mestizaje el que va a precipitar el fatal desenlace de los hechos narrados. Veamos lo que se nos plantea.

Dominga de Adviento, una negra de ley que gobernó la casa con puño de fierro hasta la víspera de su muerte […], se había hecho católica sin renunciar a su fe

yoruba, y practicaba ambas a la vez, sin orden ni concierto. (p. 20)

Dominga de Adviento la amamantó, la bautizó en Cristo y la consagró a Olokun, una deidad yoruba de sexo incierto. (García Márquez 1994, p. 59)

En este mestizaje conviven diversas voces, prácticas, normas y cultos, sin que ello signifique ningún problema para los fieles en cuestión.

En la primera parte de la narración la religión solo aparece salpicada aquí o allá en alguna ocasión de paso, aunque siempre está presente en el trasfondo, dejando claro que la ciudad está presidida permanentemente por el ámbito religioso. Es en la segunda mitad en la que la acción se traslada al convento de las clarisas, al palacio del arzobispo y al corazón mismo de la inquisición. Se nos presentan nuevos actores que van a definir la suerte de Sierva María, el chivo expiatorio requerido por los presagios y creencias y sobre todo por los temores de las monjas y la sed de castigo de los varones de la inquisición.

La muerte en lugar de la vida

El mundo religioso que se presenta en la novela es un mundo poblado por demonios, por las fuerzas del mal, por la muerte. En él no hay cabida para la vida. Es el mundo tenebroso del Santo Oficio en Cartagena, trabajado también por Germán Espinosa (1985) en Los cortejos del diablo. La figura del arzobispo es la de un hombre acabado al que la salud ya no le permite desempeñarse, pero que no está dispuesto a renunciar a su poder sobre el destino y la vida de quienes él considera están bajo su responsabilidad. Su dureza ante la confesión de su «predilecto» Cayetano Delaura es la muestra de que ya se encuentra más allá de los límites humanos. La superiora o abadesa del convento, Josefa Miranda, otra que no renuncia a su poder, carece de sensibilidad para siquiera preguntarse por la justeza de sus decisiones.

El mestizaje es igualmente expulsado del ámbito católico: la protagonista se refugia en sus lenguas y divinidades africanas cuando se ve acosada por

interpelaciones y agravios. Ese refugio la protege de miradas inquisitoriales. No obstante, son precisamente esas lenguas y esas deidades las que a los ojos del Santo Oficio la hacen «posesa» y por tanto merecedora de castigo. El mundo cerrado de los blancos no tolera la cercanía de otras posibilidades, de otros caminos. Por eso para Sierva María su salvación es exactamente su real perdición.

Pero el caso más dramático de la muerte decretada por la religión en este universo novelístico es el de Cayetano Delaura. Un hombre ilustrado, amante de los libros, poseedor de una enciclopedia amplia y abierta; un hombre capaz del diálogo, del discurso, una mente que se pregunta, inquiere y profundiza. Es el único interlocutor válido para Abrenuncio, quien en la novela representa la búsqueda de la verdad y la sabiduría. Sin embargo, es un hombre al que la muerte, la culpa y los prejuicios le ganan la partida. En su interior se enfrentan la luz y la oscuridad, el amor y el temor, el deseo y la razón. En el combate sale perdedor él, que enfrenta su destino desde un pozo oscuro y sin fondo del que no puede salir: su fe religiosa le impide la ruptura, la subversión que lo transportaría a la vida. En su incapacidad arrastra consigo a Sierva María, que muere convencida de haber sido traicionada. La propuesta novelística es clara: en el corazón del convento y de la iglesia no hay salvación posible.

En los hechos narrados en la novela hay un claro enfrentamiento y combate. Por un lado juega la vida, la juventud, el amor, el goce de los cuerpos; por el otro, la muerte, la religión, la oscuridad, el ejercicio tenebroso del poder. Cayetano Delaura vive en su interior este combate y es claro que su entronque en el mundo religioso no le permite soltarse; queda atrapado en los pasillos del Santo Oficio, en su infancia y adolescencia de seminarista, y su destino es una especie de suicidio, que busca el contagio de la lepra. Sierva María, por el contrario, escoge la vida, esa vida que se la ha negado una y otra vez. Pero las fuerzas a su alrededor terminan por matarla. La novela, pues, realiza una propuesta pesimista de muerte radical.

Paisaje general

García Márquez en esta ocasión crea una bellísima fábula que amarra a la

leyenda de la marquesita muerta, pero con ella penetra el corazón de un universo religioso destructor y maligno que llena la ciudad de horrores y de muerte. El narrador se pasea por este ámbito mirándolo desde distintos puntos de vista para dejar muy claros los estragos de creencias fundamentalistas e irracionales. Los acontecimientos son leídos según la mirada de la última década del siglo xx, un tiempo en el que se multiplican por América Latina y, en general, por el mundo los fundamentalismos religiosos de todo tipo que causan más de un estrago, tanto en las votaciones y decisiones políticas como en la vida individual de las personas y comunidades.

Esta mirada sobre la religión es una alerta; es de alguna manera un llamado de atención a descubrir los peligros ocultos en el universo mítico-legendario que nos constituye como pueblo y que en cualquier momento puede saltar arrasando a su paso los pilares construidos durante siglos por el pensamiento y la razón. Cayetano y Sierva María son las víctimas inmediatas, pero crecen sobre un trasfondo de «encerradas», exorcizadas, bibliotecas confinadas, mutiladas y ocultas. El mundo de la inquisición en la novela es el mundo triunfante, el universo en el que el pensamiento y la vida peligran. Ese mundo colonial que nos constituye como naciones y que no ha renunciado a tener «segundas oportunidades», se recrea maravillosamente. La decadencia que habita la novela caribeña es una amenaza latente de destrucción y desamparo; por ello el marqués intenta una posible redención aún a costa de su propia dignidad, redención que no le llega, porque los vientos que arrasan a Macondo –en este caso a Cartagena– no perdonan. Redención que no llega porque, en esta mirada, la religión condena y esclaviza y de ninguna manera libera.

Sierva María es la encarnación de esa «segunda o tercera oportunidad» que no llegamos a tener, que nos fue negada o que tal vez no buscamos en medio de nuestra confusión. La religión en esta novela es de-construida como un túnel de peligros sin fin, un túnel que corta vidas en plena juventud y mutila el amor.

Referencias bibliográficas

Carrier

, H. (1994). Religión y Cultura. Diccionario de la cultura. Navarra, España: Editorial Verbo Divino.

Espinosa

, G. (1985). Los cortejos del diablo. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.

Estrada

, J. A. (1986). La transformación de la religiosidad popular. Salamanca, España: Sígueme.

García Márquez

, G. (1984). Cien años de soledad. Barcelona, España: Cátedra.

García Márquez

, G. (1994). Del amor y otros demonios. Milán, Italia: Mondadori.

García Posada

, M. (1995). Amores y posesiones. En: Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez. T.

ii (

pp. 401-404

).

Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.

Gutiérrez de Pineda

, V. (1975). Familia y cultura en Colombia. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.

James

, W. (1986). Las variedades de la experiencia religiosa. Barcelona, España: Ediciones Península.

Martin

, G. (2009). Gabriel García Márquez, una vida. New York, Estados Unidos: Randon House.

Marquínez Argote

, G. (1984). Macondo somos todos. Bogotá, Colombia: Editorial El Buho.

Moreno Blanco

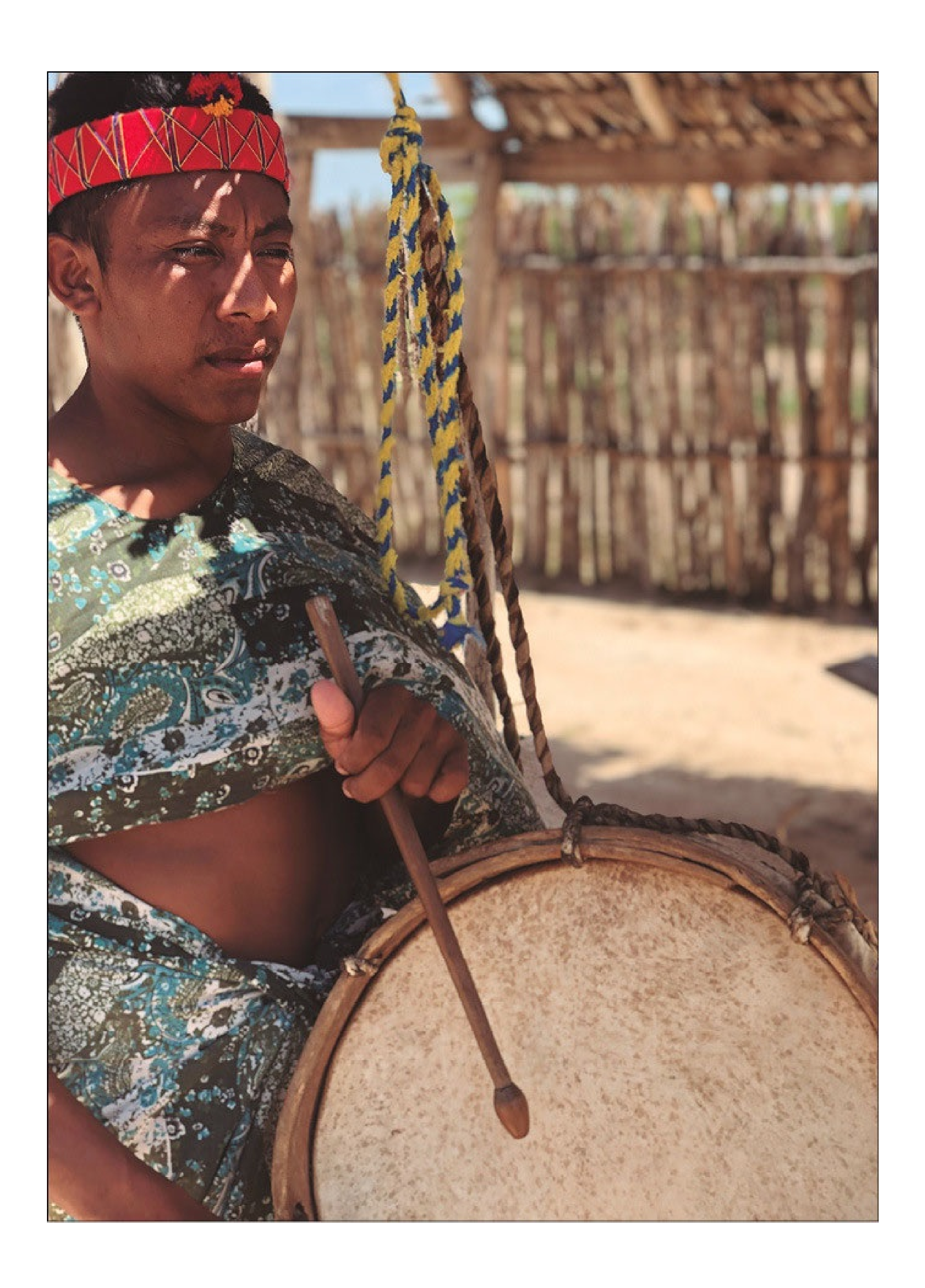
, J. (2002). La cepa de las palabras. Kassel, Alemania: Kassel.

Moreno Blanco

, J. (2015). Transculturación narrativa: la clave wayúu en Gabriel García Márquez. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

Vargas Llosa

, M. (1971). García Márquez. Historia de un deicidio. Barcelona, España: Barral.





Invenciones garciamarquianas del criollo en Cien años de soledad y en Del amor y otros demonios

Juan Moreno Blanco

La escritura literaria de Gabriel García Márquez es un trazado de constantes y cambios; aunque el autor mismo decía no haber escrito a lo largo de su vida sino un solo libro, en el análisis de sus cuentos y novelas encontramos variaciones y reorientaciones temáticas de gran relieve que deben ser estudiadas para matizar esa afirmación. Por ejemplo, si nos concentramos en sus cuentos podríamos afirmar que mientras aquellos que forman parte de sus libros Los funerales de la Mamá Grande (1962) y La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada (1972) tienen fuerte evocación de la historia y la sociedad colombianas, sus otros libros de cuentos, Ojos de perro azul , que agrupa los primeros, y Doce cuentos peregrinos (1992), que agrupa los últimos, se centran mayoritariamente en historias individuales que tienen un contexto social-histórico colombiano de reducidas implicaciones en la intriga narrativa. En cuanto a las novelas, la gran diferencia entre Cien años de soledad (1967) y El otoño del patriarca (1975) hace pensar que la segunda es el fruto de una autorreinvención del novelista que buscaba separarse de la célebre novela de la saga de los Buendía, como si con ello cerrara un ciclo y abriera uno nuevo. Con todo, puesto que se trata de la obra de un mismo escritor –y aunque no podamos decir que toda ella es un solo libro –, vale la pena analizar sus obras posteriores a Cien años de soledad para sacar a relucir los motivos de esta novela que siguen proyectándose sobre su posterior escritura. Para adentrarnos en esta comparación, nos limitaremos a encontrar continuidades o vasos comunicantes entre la novela de 1967 y Del amor y otros demonios , penúltima novela del autor publicada en 1994.

A propósito de las continuidades temáticas, podemos decir que el sujeto cultural central en estas dos novelas, y en toda la escritura ficcional de García Márquez, es el criollo o, en otras palabras, personas pertenecientes a la cultura mayoritaria en Colombia, caracterizadas por ser fruto del mestizaje racial y herederas de los dos grandes marcas culturales del imperio occidental que colonizó gran parte del continente americano: la lengua española y la religión católica –aunque los personajes garciamarquianos no sean muy religiosos–. Esto reluce cuando en sus tramas se hace patente el racismo frente al negro (Olaciregui, 2016; Meneggey, s.f.) o frente a los indios guajiros. A pesar de los casi treinta años que las separan, en Cien años de soledad y Del amor y otros demonios el escritor da

continuidad a unas mismas obsesiones o preocupaciones temáticas acerca de los criollos, principalmente su relación con la alteridad cultural y las opciones y elecciones que dan significado a la historicidad de su experiencia. Además, más acá del mundo de los textos, pareciera que en los personajes inventados, y con estos, en estas dos novelas García Márquez estuviera «resolviendo» su invención literaria del criollo desde un prisma autobiográfico.

El universo colombiano entre diglosia y heteroglosia

En Cien años de soledad los criollos no están solos. En el apartado 3 de la novela hay diez menciones a los indios guajiros. En el primer párrafo leemos que «Arcadio y Amaranta hablaron la lengua guajira antes que el castellano». Hay múltiples menciones al territorio ancestral de los indios, es decir, a La Guajira, región situada entre Colombia y Venezuela. Allí tuvo lugar el más remoto acontecimiento que permitió el origen de la estirpe «Cuando el pirata Francis Drake asaltó a Riohacha» (García Márquez, [1967] 1996, p. 32), y allí también, «en una ranchería de indios pacíficos», se casa la pareja Buendía Iguarán y tiene lugar la muerte y la aparición del espectro del muerto que obliga a la partida de la caravana fundadora de Macondo. Los indios acompañan, sin que la narración lo mencione siempre, la historia de los Buendía desde el nacimiento de los hijos de la primera generación hasta la desaparición de la aldea; ellos han sido los portadores de «la peste del insomnio» que azotará a Macondo. Los Buendía y todos los fundadores de la aldea son originarios de La Guajira. Rebeca, la hija putativa que ha llegado desde Manaure, otra localidad guajira, también habla la lengua de los indios y otros Buendía de posteriores generaciones igualmente crecerán al lado de la servidumbre de la casa y hablarán su lengua. Aunque en la edad adulta los Buendía olvidarán esa lengua –el wayuunaiki, lengua wayúu, perteneciente a la familia lingüística arawak–, y también sus orígenes guajiros, es claro que en su casa vivieron de niños en una atmósfera donde se hablaban dos lenguas y se vivían dos culturas: la de los criollos de habla española y la de los indios. Los primeros vástagos Buendía hablaron la lengua wayúu «y aprendieron a tomar caldo de lagartija y a comer huevos de araña sin que Úrsula se diera cuenta, porque andaba demasiado ocupada en un prometedor negocio de animalitos de caramelo» (p. 53). Esto quiere decir que los niños pasaban buena parte de su día a día al lado de la servidumbre en su espacio vital, es decir, en el

patio trasero de la casa donde estaba el castaño.

Tenemos, pues, en esa casa un espacio-tiempo donde se juntan dos lenguas, una americana y otra resultado de la conquista y la colonización españolas. Ese contacto de lenguas no era vivido por todos los criollos de la misma manera; mientras que para los adultos la lengua wayúu era casi desconocida y jerárquicamente subordinada, para los niños la vivencia de esta cohabitación lingüística era muy otra; si para los grandes la lengua india era ajena, para los niños de esa casa ella era algo propio. Se trata de dos circuitos de palabra bien diferentes. Por un lado, la diglosia del sistema colonial que muy temprano impuso la jerarquía de la lengua española y redujo a las lenguas americanas a un estatus de inferioridad que coincidía con el estatus jurídico y ontológico de quienes las hablaban; por otro, la facultad de hablantes bilingües de los niños que practican dos lenguas como maternas y transitan entre ellas «como Pedro por su casa» en el fenómeno que Bajtín llamó heteroglosia, propio del espacio-tiempo de una comunidad extendida de palabra donde circulan en igualdad de estatus varias lenguas (Todorov, 2013, pp. 96-100).

Esta heteroglosia en los personajes infantiles en la mencionada novela es la misma de la experiencia infantil del personaje central de Del amor y otros demonios. Como los niños Buendía, por razones sobre la que no nos detendremos aquí, la niña Sierva María de Todos los Ángeles vive en una casa escindida en dos espacios lingüísticos y culturales por los que ella se mueve con total naturalidad. También en esta novela, la heteroglosia de la niña la diferencia de los adultos. Es como si en las dos tramas novelescas se cristalizaran dos tipos de comportamientos lingüísticos y culturales de los criollos americanos que a la vez encarnan dos tipos distintos de relación con la alteridad cultural: la diglosia verticalista –y racista– asumida por los adultos, síntoma de la colonialidad, y la heteroglosia practicada y vivida sin consciencia jerárquica por los niños, síntoma de la polifonía cultural americana.

Dos experiencias disímiles ante la alteridad cultural

Pero hasta aquí llegan las semejanzas. Los Buendía en su edad adulta, aún después de la peste del olvido de la que los rescata Melquíades, seguirán

olvidando quiénes son; su origen guajiro y la primera lengua que hablaron de niños pierde significado e importancia cuando, mientras se van volviendo adultos, la aldea entra en relación con la sociedad nacional que la comprende. José Arcadio, Amaranta y Aureliano se alejan de los indios y son atraídos por las pasiones y los prestigios de la adultez y del mundo exterior. Cuando ya no son niños se comportan como los personajes criollos lo hacen con los indios en el cuento Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo (1955), y en la novela La hojarasca (1955): no los ven aunque estén ahí. Es decir que ingresan a la diglosia establecida por el sistema colonial y olvidan el espacio-tiempo en que convivían, mediante la lengua americana, con el mundo de sentido de la alteridad cultural que los vio nacer y crecer. Es precisamente ese olvido lo que en los Buendía se une temáticamente a la soledad y a la incapacidad para el amor exogámico. Los criollos de esta novela encarnan ese desprecio elitista por la alteridad cultural tan presente en la historia de las naciones latinoamericanas. Al tríptico temático de olvido-soledad-incesto con que el autor agobia a sus personajes criollos, vendrá a agregarse el inevitable agotamiento del tiempo; han agotado los metafóricos cien años y culmina la historicidad de su experiencia; ya no tienen más tiempo, no puede haber «segunda oportunidad» para quien dio la espalda a la alteridad compañera de sus orígenes y no supo amar sino la propia sangre, la única lengua considerada propia y los espejismos provenientes del altiplano o del prestigioso Occidente. Sin amor por la alteridad el tiempo se cierra. Ya sin tiempo, la historicidad de una experiencia criolla que en vano quiso mimetizarse con «lo blanco» agota su significado.

Muy otra es la experiencia ante la alteridad cultural de la criolla Sierva María de Todos los Ángeles y el significado que ella le imprime. Si la mismidad cultural de su entorno consanguíneo le había negado el amor y la habían olvidado y relegado al mundo subalterno de los esclavos, allí, en ese entorno subvalorado por la sociedad criolla, encontró el amor que la condujo por la inteligencia heteroglósica del mundo. Físicamente la niña es una criolla blanca, pero subjetivamente pertenece a la cultura africana que completó la constitutiva heterogeneidad cultural americana. Mientras recibe un legado de amor y riqueza de la alteridad cultural la circunstancia histórica colonial la enfrenta a la ceguera etnocéntrica y la violencia extrema de la que es capaz la España imperial. El imperio más poderoso del mundo golpea con sus designios a la niña inerme y sola; en su cuerpo se va a confirmar el significado único de la única historia americana que Occidente conoce y reconoce: el sujeto colonial no es sino entidad sometida al poder religioso, político, económico, cultural y militar del centro imperial. La gran paradoja es que al ingresar al convento donde ha

llegado para comenzar a ser sometida esta criolla pone a esta institución del poder imperial patas arriba:

[…] nunca como entonces era tan agitada y libre la vida del convento […] Una niña endemoniada dentro del convento tenía la fascinación de una aventura novedosa. (García Márquez, [1994] 2011, p. 80)

[…] pasaron dos esclavas negras que reconocieron los collares de santería y le hablaron en lengua yoruba. Las niña les contestó entusiasmada en la misma lengua. Como nadie sabía por qué estaba allí, las esclavas la llevaron a la cocina tumultuosa, donde fue recibida con alborozo por la servidumbre […] A quienes le preguntaron cómo se llamaba les dio su nombre de negra: María Mandinga.

Recuperó su mundo al instante. Ayudó a degollar un chivo que se resistía a morir. Le sacó los ojos y le cortó las criadillas, que eran las partes que más le gustaban. Jugó al diábolo con los adultos en la cocina y con los niños del patio, y les ganó a todos. Cantó en Yoruba, en congo y en mandinga… (73-74)

Con la niña, el poder imperial se enfrenta a otro poder que no puede controlar; su aparente indefensión cubría un poder simbólico y performático capaz de desafiar el orden cultural de la historia única. Como criolla de experiencia heteroglósica, Sierva María de Todos los Ángeles encarna al sujeto heterogéneo americano que se guía con lógicas culturales diferentes y opuestas a las de Occidente. Esta subjetividad americana activa vectores y agencias que contradicen la supuesta unicidad del tiempo histórico; sus actos cargan la historicidad de la experiencia con significados de un continente que no se resigna a la conquista.

Las autoridades religiosas han decidido el destino de la niña: sufrirá el exorcismo hasta sus últimas consecuencias; en ella se reafirmará el orden imperial sobre el sujeto colonial. Sin embargo, Sierva María de Todos los Ángeles ha decidido otra cosa, ha decidido hacer su propia historia. Dueña de performancias extrañas a Occidente, utilizará la experiencia onírica para darse la muerte y escapar a los tormentos que le esperaban a manos de los salvadores de almas de España. Pero no es la muerte en el significado Occidental; es la muerte africana, umbral a otra forma de vida. Así, la niña criolla desafía el principio colonial al evadir los designios del imperio y traza con su experiencia una

historicidad propia. Sus actos abren un tiempo diferente al del imperio. No se parece en nada a los criollos Buendía. El significado de la historicidad de su experiencia es derivado de su fidelidad a los legados. En ella, el ser criollo se edifica como alteridad de Occidente.

El prisma autobiográfico en la invención del criollo

Más acá del mundo de los textos, podríamos ligar estas intrigas narrativas que inventan muy distintas versiones del criollo americano con la forma como el autor reflexiona sobre la experiencia histórica de nuestro continente. García Márquez creía a las sociedades latinoamericanas capaces de encontrar un destino distinto al colonial, y en algunas de sus declaraciones encontramos esa idea aunada de paso a la explicación del constante tema de la soledad en su literatura. Citemos sus palabras en el año en que le fue concedido el Premio Nobel de Literatura:

Creo que toda mi vida y toda mi obra se me ha ido tratando de explicarme, de contestarme a mí mismo, esta pregunta: ¿qué es la soledad? […] En algún momento yo lo vislumbré como el contrario de la solidaridad […] Precisamente yo escribo es para tratar de saber qué es la soledad. (García Márquez, 1982)

También se percibe el ideario del autor sobre la historicidad de la experiencia americana en su discurso de Estocolmo cuando hablaba de

[…] una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea posible el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 1983, p. 12)

Es decir que las ideas del autor sobre la historicidad de la experiencia latinoamericana no pueden dejar de repercutir en los entramados a los que se ven abocados sus personajes criollos y son un resorte importante que se debe tener en cuenta en la interpretación de sus obras. Sin embargo, otro resorte autobiográfico en la invención de sus personajes criollos de edad infantil con experiencia heteroglósica tiene que ver con la propia infancia del autor. Esto lo sabremos en dos declaraciones que hará el Nobel colombiano en la última década del siglo xx y en la primera del xxi referidas a vivencias de su infancia:

[…] la casa de Aracataca estaba llena de guajiros –de indios de La Guajira, no de habitantes del departamento de La Guajira. Eran gente distinta, que aportaba un pensamiento y una cultura a esa casa que era de españoles, y que los mayores no apreciaban ni creían. Pero yo vivía más a nivel de los indios, y ellos me contaban historia y me metían supersticiones, ideas que yo notaba que no tenía la abuela. (García Márquez, 1994, p. 36)

Sus amistades [las de los abuelos maternos] eran antes que nada las que llegaban de la provincia [la Provincia de Padilla, en el sur de La Guajira]. La lengua doméstica era la que sus abuelos habían traído de España a través de Venezuela en el siglo anterior, revitalizada con localismos caribes, africanismos de esclavos y retazos de la lengua guajira, que se iban filtrando gota a gota en la nuestra. La abuela se servía de ella para despistarme sin saber que yo la entendía mejor por mis tratos directos con la servidumbre. Aún recuerdo muchos: atunkechi, tengo sueño; jamusaitshi taya, tengo hambre; ipuwots, la mujer en cinta; aíijuna, el forastero, que mi abuela usaba en cierto modo para referirse al español, al hombre blanco y en fin de cuentas al enemigo. (García Márquez, 2002, pp. 81-82)

Está muy claro: «me contaban historia y me metían supersticiones» y «mis tratos directos con la servidumbre» son testimonios inequívocos que muestran la condición bilingüe y bicultural del niño Gabriel en esa casa de Aracataca donde transcurrió su infancia. Estas afirmaciones tardías en una entrevista y en su libro de memorias de 2002 nos dejan ver que las infancias heteroglósicas de los niños

Buendía y de la niña Sierva María de Todos los Ángeles al lado de la servidumbre de la casa donde crecieron tienen un evidente valor autobiográfico. De ahí que nos planteemos la semejanza de la narrativa garciamarquiana con la narrativa de otros escritores latinoamericanos que, como la del peruano José María Arguedas o la del paraguayo Augusto Roa Bastos, tiene y contiene un legado cultural amerindio recibido por estos escritores en la primera edad. Es el fenómeno que el crítico uruguayo Ángel Rama ([1982] 1987) denominó Transculturación Narrativa en América Latina y que nos obliga a reconocer que:

Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana. (p. 19)[136]

En la creación literaria del escritor caribeño la relación entre los criollos y su alteridad cultural conoce gradaciones en intensidad. Mientras en «Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo» (1955), publicado con otro título en 1952, y en La hojarasca (1955) los guajiros casi no tienen voz, en Cien años de soledad los niños de la estirpe Buendía han accedido al legado cultural de los guajiros y han hecho suya la lengua amerindia de su servidumbre. Sin embargo, aunque los niños son bilingües muy poco se percibe en la novela la voz de los guajiros. Esta compenetración entre los niños criollos y el legado adquirido en su convivencia con su alteridad cultural será sustancialmente diferente en Del amor y otros demonios, en este caso la alteridad de los criollos son los esclavos africanos que viven en el patio trasero de la casa de la marquesita. Este personaje, como ninguno otro en la literatura de García Márquez, en razón de su fidelidad al legado cultural afro, es un sujeto cultural heterogéneo culturalmente.

El contraste evidente entre los horizontes vivenciales de estos personajes criollos de la invención garciamarquiana no puede dejar de sorprender. Pareciera que los personajes Buendía, que olvidaron sus legados no criollos, estaban en déficit en relación con las vivencias e ideas del autor en su trato de la alteridad cultural. Es como si con Sierva María de Todos los Ángeles, que vive su bilingüismo y biculturalidad hasta las últimas consecuencias, al fin tuviera García Márquez en

su obra literaria una figura criolla completamente marcada por su propia biografía.

Referencias bibliográficas

García Márquez

, G. (1982). Especial dedicado a Gabriel García Márquez. RTVE. Recuperado de http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/especial-dedicado-gabriel-garcia-marquez-1982/353148/ , 1982.

García Márquez

, G. (1983). La soledad de América Latina. La soledad de América Latina. Brindis por la poesía. Bogotá, Colombia: Corporación Editorial Universitaria de Colombia.

García Márquez

, G. (1994) «La edad de las palabras». Entrevista con Mateo Cardona Vallejo y Miguel Ángel Flórez. Gaceta, 22, 34-38.

García Márquez

, G. (1996). Cien años de soledad. Barcelona, España: Grupo Editorial Norma.

García Márquez

, G. (2002). Vivir para contarla. Milán, Italia: Mondadori.

García Márquez

, G. (2011). Del amor y otros demonios. Barcelona, España: Grupo Editorial Norma.

Meneggey

, W. (s. f.). Gabriel García Márquez y el Caribe afronegroide. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de http:77cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/41/TH_41_1123_260_0.pdf

Moreno Blanco

, J. (2015). Transculturación narrativa: la clave wayúu en Gabriel García Márquez. Cali, Colombia: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Olaciregui

, J. (2016). García Márquez dejó pendiente el problema del negro. En J. Moreno Blanco (Ed.), Gabriel García Márquez. Literatura y memoria (pp. 161-171). Cali, Colombia: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Rama

, Á. (1987). Transculturación narrativa en América Latina. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.

Todorov

, T. (2013). Mijaíl Bajtín: el principio dialógico. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.

---

136. Sobre esta perspectiva crítica, véase Moreno Blanco (2015).





Autores

Bautista-Cabrera, Álvaro

Doctor en Literatura Íbero e Iberoamericana de la Universidad Michel de Montaigne y Magíster en Filosofía de la Universidad del Valle. Es profesor de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Ha publicado ensayos sobre Cervantes, Zuleta, Gómez Jattin, Borges, Onetti, Bolaño, y sobre problemas de la enseñanza de la literatura. Escribió Introducción a la pragmática de la ficción literaria y poemarios como Seis confusiones para bailar un mapalé, Tal vez tres minutos de silencio y El delito de Alexandro. En 2018 publicó Cuentos para leer bajo la luna. Está preparando el libro de cuentos Ocho pesadillas con caballos y un consuelo, y el texto sobre teoría La ficción literaria: entre la autonomía de la literatura y la realidad constituyente.

Bonnett, Piedad

Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes. Maestría en Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado ocho libros de poemas y varias antologías. Ha sido merecedora del Premio Nacional de Poesía, Colcultura, 1994, Premio Casa de América de Poesía Americana, 2011, el Premio José Lezama Lima de Casa de las Américas, 2014, y el Premio Poetas del Mundo Latino. Autora de las novelas, Después de todo (2001) Para otros es el cielo (2004) Siempre fue invierno (2007) y El prestigio de la belleza (2010), Donde nadie me espere (2018) y de memorias sobre la muerte de su hijo, Lo que no tiene nombre (2013).

Castillo Mier, Ariel

Licenciado en Filología e Idiomas de la Universidad del Atlántico. Estudios de Maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México y de doctorado en Letras Hispánicas en El Colegio de México. Docente de la Universidad del Atlántico. Editor y prologuista del libro de Carlos J. María, Feedback. Notas de crítica literaria y literatura colombiana antes y después de García Márquez, (1997), del diccionario de Adolfo Sundheim, Vocabulario costeño o lexicografía de la región septentrional de la República de Colombia (1998), de Respirando el Caribe. Memorias de la Cátedra del Caribe Colombiano (2001), y coeditor de Meira Delmar: poesía y prosa (2003) y de Roberto Burgos Cantor: memoria sin guardianes (2009). Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar al mejor artículo cultural 2002. Integrante del Comité Curatorial de Macondo como país invitado de honor a la Feria Internacional del Libro de Bogotá, 2015, en homenaje a la vida y obra de Gabriel García Márquez.

Estévez Cuervo, Hernando A.

Actualmente decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades y profesor asociado de Filosofía de la Universidad La Salle, sede Bogotá. Recibió su Maestría en Estudios Liberales de Indiana University, y un Doctorado en Filosofía de DePaul University, en Chicago, con énfasis en Filosofía Política y Social Latinoamericana. Algunas de las principales influencias en su trabajo son la teoría crítica, el pensamiento latinoamericano, la fenomenología y la teoría crítica contemporánea. Su trabajo se centra en la articulación de la identidad y las narrativas que despliegan el conflicto entre la identidad política y la identidad cultural, desde una perspectiva latinoamericana. Es autor de varios artículos en Filosofía Política y Social, y enseña y realiza investigaciones en las áreas de filosofía continental del siglo xx. Actualmente está llevando a cabo investigaciones en la retórica de los cambios políticos latinoamericanos actuales y su relación con los problemas perennes de la filosofía política.

Fajardo Valenzuela, Diógenes

Master of Arts de la Universidad del Norte de Iowa. Doctor en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Kansas. Tesis doctoral: «La novelística de David Viñas», dirigida por el profesor John S. Brushwood. Profesor del programa de Maestría del Seminario Andrés Bello del Instituto Caro y Cuervo durante 26 años. Autor de los libros Allí donde el aire cambia el color de las cosas, Coleccionista de nubes (2002) y La fiesta del nacimiento de nuevos sentidos (2011). En la actualidad es profesor en el Programa de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia.

Katz Montiel, Marco

Ph. D. de la University of Alberta, 2011, con la tesis «Not India: In Which Alejo Carpentier and Zora Neale Hurston Finally Discover America». Tocó el trombón con Paquito D'Rivera y Jimmy Owens en la grabación «Tubby the Tuba Meets a Jazz Band» (Koch). Compuso la música para Pablo Neruda's Las piedras del cielo (Centaur) y escribió Music and Identity in Twentieth-Century Music from Our America-Noteworthy Protagonists (Palgrave Macmillan). Ahora es editor de la serie Palgrave Studies in Music and Literature (Nueva York). Sus artículos y relatos en castellano aparecen en revistas y antologías en Chile y España. Salsero nominado «Trombonista del Año» por Latin NY Magazine por una grabación con Charlie Palmieri. Ha tocado también con La Orquesta Kubavana y Los Lebrón Brothers. Sus arreglos y composiciones han sido publicadas por las casas editoriales Bourne, Carl Fischer, International, Kendor y Sneaky Yellow Dog Music. Actualmente enseña literatura en la Pontificia Universidad Católica en Santiago de Chile y en The King's University en Canadá.

Limia Fernández, Moisés

Doctor en Comunicación y Periodismo. Magíster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Graduado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Santiago de Compostela (España). Ha ejercido la enseñanza en pregrado y posgrado en diferentes universidades de España, Colombia, Brasil, Portugal y Ecuador, impartiendo docencia en materias relacionadas con los géneros periodísticos, ética informativa, periodismo digital y periodismo literario, entre otras áreas de estudio. En la actualidad, trabaja como profesor Asociado II en el Departamento de Comunicación Social y Cinematografía de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

López-Mejía, Adelaida

Recibió su doctorado en Literatura Comparada de Columbia University en Nueva York en 1987. Dictó Cátedra de Literatura Latinoamericana en Occidental College en Los Angeles, California, de 1990 a 2020. Dedicó su carrera profesional a la obra de Gabriel García Márquez, aunque dos artículos tempranos (en inglés) versan sobre el posmodernismo en Nicanor Parra y la visión satírica de una novela sobre la dictadura argentina del autor Humberto Costantini. Tiene un artículo de inspiración derrideana sobre La mala hora de García Márquez, titulado «La letra con sangre entra», publicado en Bulletin of Hispanic Studies. Tiene tres artículos (en inglés) de andamiaje teórico sicoanalítico, el primero sobre Cien años de soledad, el segundo sobre El otoño del patriarca y el tercero sobre «El rastro de tu sangre en la nieve». Después de 2010 empezó a escribir sobre la representación de la raza en la obra de García Márquez. Tiene un artículo sobre el cuento temprano «Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles», publicado en la revista de la Universidad de Antioquia, y una primera versión en inglés sobre la raza y los personajes en Cien años de soledad, publicada en la revista Theory in Action. Acaba de terminar un artículo sintético sobre la representación del afrocaribe en la obra de García Márquez, solicitado y aceptado por los editores de un libro que será publicado por la Universidad de Oxford (Handbook to García Márquez).

Martínez López, María Isabel

Catedrática del área de Lengua y Literatura Española y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Ha dirigido y elaborado la Memoria de Verificación del Máster Oficial Universitario en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera de la Universidad Internacional de Valencia, donde imparte un taller de lectura, un taller de redacción y las asignaturas Adquisición de Segundas Lenguas y La Gramática del Español. Ha participado en tribunales de trabajos de fin de título y acceso a la función pública y ha dirigido numerosos trabajos de fin de máster. Sus publicaciones relacionadas con el escritor colombiano son: «México en la vida y obra de Gabriel García Márquez», «El humor en la obra de Gabriel García Marquez», «Recurrencias temáticas en Doce cuentos peregrinos» y «El trasfondo real en la cuentística de Gabriel García Márquez».

Montes Garcés, Elizabeth

Profesora de la Universidad de Calgary e investigadora del Centro de Estudios Latinoamericanos en Calgary, Canadá. Es especialista en literatura y cine latinoamericanos. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Kansas, Estados Unidos, en 1993. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y el libro El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago (1997). Ha editado los volúmenes Relocating Identities in Latin American Cultures (2007), Violence in Argentine Literature and Film (2010) con Carolina Rocha y el monográfico de la Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, titulado: Con el lápiz en la mano: mujeres y cómics a ambos lados del Atlántico (vol. 43, núm. 1, otoño de 2018) con M. Bettaglio y E. Cardona.

Moreno Blanco, Juan

Doctor en Estudios Ibéricos e Ibero-Americanos. Profesor de la Escuela de

Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Especialista en literatura colombiana, hermenéutica literaria y cartografías interculturales. Últimos libros publicados: Transculturación narrativa: la clave wayúu en Gabriel García Márquez (2015), editor y coautor de Gabriel García Márquez. Literatura y memoria (2016), Cien años de soledad 50 años después (2017) y El ejercicio del más alto talento. Gabriel García Márquez cuentista (2019). Traductor de El odio a la literatura de William Marx (2017).

Navia Velasco, Carmiña

Poeta y ensayista. Profesora jubilada de la Escuela de Estudios Literarios Universidad del Valle. Directora de la Casa Cultural Tejiendo Sororidades. Algunos de sus libros de poesía son: Geografías (2008), de Ediciones Casa Cultural Tejiendo Sororidades, Cali, y Las calles amarillas: antología poética (2010), editado por el Centro de Estudios de Género de la Universidad del Valle. Sus últimos ensayos son: La ciudad interpela la Biblia (2001), de Editorial Verbo Divino, Quito; Poetas latinoamericanas: una antología crítica (2009) y Rondando la pluma y la palabra (2017) editados por Universidad del Valle. Premio Casa de las Américas, 2004, en la modalidad de Premio Extraordinario sobre estudios de la mujer, por el libro: Guerra y paz en Colombia, las mujeres escriben.

Santana Acuña, Álvaro

Profesor asistente de Sociología en el Whitman College. Tiene una Licenciatura en Historia por la Universidad de La Laguna, un máster en Ciencias Sociales por la Universidad de Chicago y un doctorado en Sociología por la Universidad de Harvard. Es autor de Ascent to Glory. How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic (‘Ascenso a la gloria: cómo Cien años de soledad fue escrita y se convirtió en un clásico global’), publicado en 2020 por Columbia University Press. Es también coeditor de Sociology of the Arts in Action: New Perspectives on Creation, Production, and Reception (Palgrave, 2020) y La nueva sociología de las artes: una perspectiva hispanohablante y

global (Gedisa, 2017). Su investigación también ha aparecido en revistas y volúmenes publicados en más de media docena de países. Es el ganador de múltiples premios de la Asociación Americana de Sociología. Así mismo, su investigación ha sido publicada o citada en The New York Times, Time y The Atlantic en Estados Unidos, El Heraldo y El Universal de México, El Tiempo y El Espectador de Colombia y El País en España, entre otros medios. En 2020 fue el comisario de «Gabriel García Márquez: la creación de un escritor global», la primera exposición internacional realizada con los archivos personales del autor.

Toro, Hernán

Escritor, profesor y editor. Jubilado desde junio de 2013 por la Universidad del Valle. Titulado en Letras (Facultad de Humanidades) por esta misma institución, ha hecho estudios de Maestría y un Diploma de Estudios Avanzados en las Universidades París VIII y Sorbonne-Nouvelle, respectivamente, en Literaturas Hispanoamericanas y de Teoría e Ideología de los Discursos Informativos en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Alternó sus estudios en Francia con el ejercicio del periodismo y la enseñanza del castellano. Ha publicado seis libros de cuentos: Ajuste de cuentas (Oveja Negra, 1986), A velas abiertas (Mosca Azul Editores, 1990), Las horas cantadas (Universidad del Valle, 2003), Ceremonias privadas (Universidad del Valle, 2008), Cenizas en el puente (Universidad del Valle, 2014) y Las muertes apócrifas (Universidad del Valle, 2018). Su cuento «El luto del vecindario» da título a la colección de cuentos homónima (Ediciones Testimonio, 1983). Cuentos suyos han aparecido en siete antologías. Es autor, compilador y prologuista del libro El reportaje en Ciudad Vaga (2012) y traductor al español del libro de reportajes Chez les fous (‘Entre los locos’), de Albert Londres (2013), publicados por la Editorial de la Universidad del Valle.

van der Linde, Carlos-Germán

Profesor asociado de la Universidad de La Salle, sede Bogotá. Licenciado en

Filosofía por la Universidad del Valle y en Español y Filología Clásica por la Universidad Nacional de Colombia. Máster en literatura hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Doctor en Literatura de la University of Colorado, con una disertación sobre la historia literaria y cultural del sicario en la novela colombiana. Actualmente edita un libro sobre narrativas literarias y cinematográficas del conflicto armado colombiano.

Vanden Berghe, Kristine

Es maestra en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctora por la Universidad Católica de Lovaina. Desde 2013 se desempeña como catedrática en la Universidad de Lieja, donde dicta clases sobre literatura y cultura hispanoamericanas. Es autora de los libros Intelectuales y anticomunismo: la revista Cadernos Brasileiros (1997), Narrativa de la rebelión zapatista: los relatos del Subcomandante Marcos (2005), Homo ludens en la revolución: una lectura de Nellie Campobello (2013) y Narcos y sicarios en la ciudad letrada (2019), entre otros. Ha dedicado varios artículos críticos a la literatura colombiana: a la obra de Héctor Abad Faciolince, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Jorge Franco, Laura Restrepo y Fernando Vallejo. Sobre la obra de García Márquez ha publicado varios capítulos de monografías y artículos en las revistas Romance Notes, Bulletin of Spanish Studies, Literatura Mexicana y Streven.

